

جيرار برا

ميفل والفن

نصوص مترجمة من قبل ج. ب. . لوفيتش
وج. ب. . سانيو

ترجمة
منصور القاضي

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

هذا الكتاب ترجمة :

**HEGEL
ET L'ART**

Textes traduits par J.-P. Lefebvre et J.-P. Mathieu

PAR GÉRARD BRAS

مفردات

الإستلاب (Aliénation, Entfremdung)

إذا أخذنا التعبير بمعناه الحرفي فإنه يدل على كون المرء أصبح غريباً . من هنا كانت الترجمة التي يقترحها ج . هيپوليت J.Hyppolite : الغربة Extranéation التي لها سيئة اللفظة الجديدة إلا أن لها حسنة القطيعة مع مفردات الجنون .

إذن فالأمر يتعلق بمبدأ آراء هيغل الذي ، استناداً إليه ، يريد أن يتأمل في نشاط الضمير الذي بخروجه من ذاته ، يصبح شيئاً آخر ، واقعاً موضوعياً ، ينتج شيئاً ما ينتهي بالانفصال عنه والتعارض معه . وإذن فإن الأمر يتعلق ، إجمالاً ، بمسار ضروري تبقى الروح بدونها في ذاتها ، أي مجرد تجريد .

الظهور (Apparaître, Erscheinen)

هذا المفهوم ضروري لفهم النظام الأونتولوجي للفن عند هيغل . فالظهور ليس مجرد مظهر (Schein) يدل على الكائن بأنه ليس سوى مجرد وهم للضمير الذي يأخذ بالقورية الحساسة كجوهر ، إلا أنه جوهر لا يظهر ، ولا يأخذ شكلاً فعلياً . فالظهور إذن (الظاهرة Erscheinung) هو الحركة التي بموجبها يأخذ محتوى روحي ، جوهر ما ، شكلاً حساساً ، يأخذ صورة . والظهور إذن هو الحركة التي يمكن أن ندعوها مدلولاً ، شرط أن لا يغيب عن النظر أن الصورة التي يسكنها المحتوى الروحي لا يمكن أن تكون كيفية . إن لها معناها حتى في مظاهرها الخرقاء ظاهرياً .

الروح (Esprit, Geist)

إن هذا المفهوم يعتمد هيفل بمعناه المطلق ، وهو يتجاوز إذن حدود ضمير الفرد . وإذا كان له تعبير في التمثيل الديني للمسيحية ، فإنه لا ينحصر في فرضية إله شخصي يتجاوز دنيا معرفة العالم . على العكس تماماً ، فالروح تغدوما هي عليه بتحقيق ذاتها فعلياً في العالم . فهي ليست لا متناوٍ منفصلاً عن المتناهي : فلو كان الأمر كذلك لكانت لا متناه محدوداً ، وهذا غير معقول . فهي إذن اللامتناهي الذي يشتمل على المتناهي ويحقق ذاته في المتناهي . إنها المطلق ، والمطلق هو نتيجة ، النتيجة الخاصة به : إنها وحدة مجرى السير الذي تغزو أثناءه ، فعلياً ، ما هو في الذات . إنها إذن حرية مفهومة لا كممارسة قدرية وإنما كتحقق للعقلاني .

الصورة (Figure, Gestalt)

مبدأ جوهرى في الجمالية طالما أنه يدل على العنصر المحسوس الذي يظهر فيه الروحي ، أي المادة المروحنة . ونتيجة لذلك فهو ليس أبداً مجرد معطى طبيعي يمكن للفنان أن يستولي عليه : فالاستعمال الذي يلجأ إليه لصور تمثيلية كهذه وتخلقية ، يفترض روحنة الصور الطبيعية . فالروحي في الفن لا يمكن أن يظهر إذن إلا في صورة واحدة يسكنها ، لا كصدفة فارغة ، وإنما بنشاط شكل خارجي للعناصر هو جوهر العمل الفني تصبح الصورة بموجبه ، في الذات ولأجل الذات ، ذات مدلول . وهذه الجدلية المتأصلة في التصوير وفي المحتوى الروحي هي التي تحدد أشكال الفن المختلفة (Kunst formen) والتباس التعبير الفرنسي شكل forme في أنه يصلح أحياناً لترجمة كلمة Gestalt .

الشكل (Forme, Form)

يعود هذا المبدأ إلى استعمال منطقي يكون الشكل بموجبيه ما يتضمن محتوي، مع العلم بأن محتوى مجدداً لا يكمن أن يكون موجوداً إلا في شكل: وينتج عن ذلك أن المحتوى يحدث فعلياً بإعطاء نفسه الشكل الذي يناسب ما هو عليه. وهكذا هو الأمر في ما يختص بأشكال للفن (Kunst formen) تشكل الطرق الثلاث التي تتميز فيها فكرة الجميل في ذاتها. فالشكل يوحد إذن تنوع عناصر مميزة، وهي هنا تمثيل الإلهي والعالم وتقنيات إنتاج فني، وكل شكل يحتجز حدوده الخاصة به، وهو تناقض يشكل الآونة التي تجعله في حركة باتجاه تجاوزه.

الآونة (Moment, Moment)

يجب عدم الأخذ بهذا المفهوم بالمعنى الزمني الذي يدل على فترة من الزمن، وإنما بالأحرى بالمعنى الذي يعطيه إياه الفيزيائيون عندما يتكلمون عن آونة قوة بالنسبة إلى نقطة، أي بمفهوم يسمح بتحديد حركة آلة بسيطة. فيجب إذن الالتفات هنا على علم الاشتقاق اللاتيني الذي يحيل على حركة ما. إنه غير منفصل عن مفهوم المسار طالما أنه يصلح لتمييز مظاهره ومراحله، إلا أنه لا يجوز فهمه على المستوى الزمني للتتابع. فكل مظهر للمسار هو فعلياً تمييز بشكل مزدوج: من وجهة نظر سياته الخاصة به التي تضفي عليه تحديده النوعي، ومن وجهة نظر تناقضه الذي يسكنه والذي يحمل نفيه وتجاوزه بآونة فوقانية تعبر عن حقيقته. فهذا المفهوم هو إذن المظهر الآخر لمفهوم التجاوز (Aufhebung). وبذلك فإن آونة ما لا يمكن أن تكون معزولة ومنفصلة عن الأجل المعاكس.

مقدمة

الجمالية : نجاح ملتبس

الجمالية أو بالأحرى الدروس حول الجمالية ليست ، بالمعنى
الحصري ، كتاباً هيغل ، وعلى النحو ذاته الدروس حول فلسفة
التاريخ وفلسفة الدين أو تاريخ الفلسفة ، إنما الأمر يتعلق بمجموعة
مدونات ، محررة الى حد ما ، مخصصة لتعليمه ، وكذلك
بملاحظات دروس دوتها الطلاب ، ونشرت بعد وفاته . ومن هنا
يبرز أسلوب معين : إذا كان الناشر هوتو Hotho أراد أن يبقى قريباً
من المخطوطة ، فقد سعى أيضاً إلى إعادة تنظيم المواد المترجمة من
عام 1818 الى عام 1829 بشكل منهجي دون أن يتجنب الرجوع
الى الوراء أو تكرار القول . ورغم هذه الصعوبة الظاهرية
والشكلية ، وكذلك رغم التطويل ، فإنها نصوص هيغل التي لاقت
النجاح الأكبر ، على الأقل في فرنسا : عندما استقر في عام 1835
ترجم الى الفرنسية من قبل ج . بينار J.Bénard بين عامي 1840
و1852 ، وأعيدت الترجمة من قبل س . جانكليفيتش
S.Jankélévitch في عام 1945 . كان يقرأ له جمهور متعدد ، وكان
يبدو محققاً من قبل أخصائيين في هيغل كانوا لا يعلقون على مؤلفاته
عملياً⁽¹⁾ . إن محتوى القصد ينير بدون شك هذه الفجوة . هناك
فثان من النصوص تتعاش في هذه المجلدات : تحاليل فلسفية تحدد

(1) على كل حال تقتضي الإشارة الى الكتاب الصغير لـ ب . تيسيدر B.Teyssèdre :

. L'esthétique de Hegel. PUF

روح الفن بشكل تصوري من جهة ، ومن جهة ثانية أبحاث تاريخية تهدف الى التأمل ، بشكل ملموس ، في الفن في واقعه الفعلي . إن محاولة إهمال الأولى لحساب الثانية تبدو قوية ، حتى وإن كانت المقدمة والقسم الأول (l'Idéal) يحذراننا من هذه السهولة . وعليه فإذا جعلنا من الجمالية مؤلف تاريخ أو مؤلف علم اجتماع للفن ، فليس هناك سوى خطوة واحدة يتم اجتيازها بسرعة . إلا أنه لن يكون هناك أحد راضياً بذلك ، لا الفلاسفة الذين يفضلون الدقة التصويرية لدائرة المعارف Encyclopédie (1817) والمنطق Logique (1812 - 1816) ، وحتى لعلم ظاهرات الروح (1806) Phénoménologie de l'esprit ، مع أن الفن لا يعالج هنا فيها إلا في إطار الدين ، في الفصل المكرس لدين الفن - La religion de l'art ، أي الدين اليوناني ، ولا مؤرخو الفن الخائبو الأمل والساخطون على التعميم الكبير أكثر من اللازم لاقوال هيغل لأنهم يتفحصون مذهبيته حتى من خلال أخطائه .

ومقابل هذه المحاولة نبتغي تبيان أن الدروس حول الجمالية Leçons sur l'Esthétique هي في الحقيقة عمل فلسفة : إن هذه الدروس ، وهي بعيدة عن أن تكون أجوبة جاهزة لكي تلمع في لعبة الثقافة ، لا تثير الاهتمام إلا بقدرتها على أن تجعل من الفن مسألة . ومن هنا نتملص ، في الوقت عينه ، من فقر الوصف التجريبي ، فيعطي التجريد ذاته ، في صورته الحقيقية ، صورة الفكر الفعلي لحقيقة ملموسة .

وسوف نستشهد بالدروس حول الجمالية في ترجمتها من قبل س . جانكيليفيتش التي نشرتها (Flammarion (Coll.«Champs» مع ذكر Esth متبوعة بأرقام رومانية لرقم المجلد ، ما عدا النصوص

التي ترجمها جان فيليب ماثيو Jean-Philippe Mathieu المنشورة في PUF التي سنحيل اليها بعبارة 1,4 Texte أو 5 . إن الاستشهادات من كتاب علم ظاهرات الروح مأخوذة من ترجمة ج . هيبوليت التي نشرتها Aubier ، مع إشارة Phéno متبوعة بأرقام رومانية لأرقام المجلدات ، باستثناء نهي الفصل السابع المنشورين في PUF مترجمين من قبل جان بيير لوفيفر Jean-Pierre Lefebvre اللذين سنحيل اليهما بعبارة : 2 Texte أو 3 .

إن الإشارة(*) تحيل الى عبارات المصطلح المبين في أول المجلد .

الجمالية وموضوع البحث

ماذا تعالج الجمالية ؟ إنها تعالج الفن أو بالأحرى الجميل . وهذا يظهر بديهياً لكل واحد ، مع أنه غير مسلم به . أولاً لأنه من غير الممكن التأكيد من غير إثبات ، ثم لأن الجميل لا يمكن أن يكون موضوعاً فلسفياً جدير بالانتباه ، ولأن التحليل الفلسفي للجميل يقدم فائدة ما . أليس من الأفكار العامة القول إن الجميل لا يعود موجوداً إذا آل الى حكم محدد اجتماعياً ؟ والحال ان محاولة هيغل بكاملها هي في تيار معاكس لرأي كهذا . ومن هنا ولا شك قسم من الاحتقار الموجه الى هذه المحاولة : إنها لن تكون سوى قفزة فجائية للماورائية الهرمة التي تحاول الإنقاذ المستحيل لفئة بالية .

إن موقع هيغل هو في سلالة الامثلية idéalisme الافلاطونية بدون ريب . وهو يقول ذلك بوضوح حتى أنه استشهد بـ Hippias Majeur : إن تحليلاً فلسفياً للجميل لا يمكن أن يبدأ بوصف الأشياء الجميلة وإنما بمعرفة الجميل في ذاته ، بما يضيفي الجمال على الأشياء التي نحكم عليها بأنها جميلة . فالجميل لا يمكنه أن يتقلص الى حكم للذوق : إنه قابل للتحديد موضوعياً . وهذا ما لا يدع مجالاً لأي زلة منذ منتصف القرن الثامن عشر ، منذ أن وجدت كلمة جمالي ، وربما يبدو ذلك ظاهري التناقض .

لقد ظهر التعبير في عام 1750 عند بومغارتن Baumgarten ، ومصدره اللفظة اليونانية aïsthesis التي تعني الإحساس . إنه يدل أولاً على دراسة ما هو محسوس في المعرفة ، لكي يكرس بعدها

التفكير في الجميل المعتبر كشكل محسوس للمحقيقي ، الأونة
الوسيلة بين الحساسة والرضا .

والمسألة التي تطرحها هذه الكلمة هي جوهرية : هل من الممكن
أن نحدد عقلانياً فكرة الجميل أم يجب أن نقبل في ظل هذه الكلمة
التعبير عن حكم ذاتي ؟ هل يمكننا أن نقول شيئاً عن الجميل أم
يجب أن لا نجعل منه سوى مفهوم يوحد اصطلاحياً تعددية أحكام
الدوق ؟

فن شعري أم جمالية الاحساس ؟

لا تنبثق هذه المسائل خارج أي قرينة : إنها تتأسس على
الإخفاق التاريخي للفنون الشعرية التي تدعي ، بإثارتها سلطان
أرسطو ، بأنها تعطي ، في الواقع ، من الجميل مفهوماً عقلانياً
وتؤسس عليه نص مبادئ تنظم بالضرورة إعداد الأعمال ، فيغدو
الجميل ثمناً للمحقيقي :

لا شيء جميل غير الحقيقي ، فالحقيقي وحده هو المحبوب
يجب أن يسيطر في كل مكان حتى في الحكاية
فالزيف الخادق ، عن طريق الوهم ،
لا ينزع إلا ليجعل الحقيقة تلمع في العيون

(بوالو Boileau)

على أن هذه القواعد لا يمكنها حيازة يقين القوانين الطبيعية ، ولا
تخدم ، في النهاية ، الحكم على الأعمال إلا نادراً . وقد سبق لراسين
Racine ، الذي ثار في وجه هذه الانتقادات التي لا تقدر العمل إلا
من خلال النظر الى مطابقتها للمعايير الأكاديمية ، اذ قال :
« ليعتمدوا علينا في عناء إيضاح الصعوبات في شاعرية أرسطو ،

وليحتفظوا بمتعة البكاء والمتعة في أن يكونوا لينين». إن تصريحاً كهذا يستبق ما أصبحت عليه جمالية الاحساس في القرن الثامن عشر. وأمام الاستحالة في حبس واقع الممارسة الفنية في إطار صلب ، وأمام تعددية الأشياء الجميلة وتنوعها ، أصبح الجمال قضية ذوق : « عندما نجد متعة في رؤية شيء مع منفعة لنا ، نقول أنه حسن ؛ وعندما نجد متعة في رؤيته ، دون أن نفصل عنه منفعة حاضرة ، نسميه جميلاً » (مونتسكيو Montesquieu) .

وإذا تم الأخذ بهذا التعريف ، وبغيره من نمطه ، حرفياً ، فإن ذلك هو الامكانية بعينها الجمالية ما ، حتى لتفكير نقدي مجرد يجد ذاته باطلاً . لا حاجة إطلاقاً الى بحث إجتماعي متعمق لتؤكد بأنفسنا أن التسامح الظاهري لمبدأ : « جميع الأذواق هي في الطبيعة » يغطي بشكل سيء الإمثالية الأكثر إنسباً . وكذلك فإن أبحاث مؤلفين عدة في القرن الثامن عشر سوف تكون بمثابة محاولة لتأسيس حس جمالي داخلي يعطي التعبير الملموس عنه إنسان الذوق . إن الخبرة تتيح التبيان بأن بعض الأعمال تستحوذ على رضا شمولي لا يتبدل . وبالطريقة عينها ، فإن العذب والمريعودان الى حساسيتنا ، والجميل والدميم مؤسسان بشكل ذاتي . فالإنسان السوي وحده باستطاعته أن يقول ، حقاً ، أن العسل عذب . وبالطريقة عينها ، لا يستطيع انسان مريض الحس الجمالي أن يصدر حكماً صحيحاً . فنحن في دولاب مغزل : فالجميل ليس سوى الحكم الذي تثيره المتعة المجردة في الحس الجمالي الداخلي . إلا أن الحس الجمالي الداخلي الأصيل يعرف نفسه في أهليته لتقدير الجميل . وفي النهاية وكما لاحظ ديدرو Diderot :

« لم يتوصلوا إلا إلى الإثبات بأن هناك شيئاً قائماً غير قابل

للاختراق في المتعة التي يبعثها الجميل فينا » .

هل يجب الاستخلاص مما تقدم استحالة تحديد عقلاني للجميل ؟ إن ذلك يعني الاستعجال في العمل . إن فرضية ديدرو تفتح رؤية perspective : « أسمى جيلاً خارج ذاتي كل ما يحتوي في ذاته ما يوقظ في رضائي فكرة العلاقات . وجميل بالنسبة إلي كل ما يوقظ هذه الفكرة » . ويتبع عن ذلك أن الجمال مؤسس موضوعياً ، وإمكاننا أن نجد له تعبيراً في الطبيعة ، وأن الفنان الناجح يجد الهامه في ملاحظة عقلانية للطبيعة وللشعر ، وإن الجميل هو موضوع تغيير تاريخي ، بنسبة العلاقات التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة أو ما يلاحظه في الأشياء .

ومركز الجذب يتقل من جديد : من علم نفس الحكم يعود الى الفن لا لكي يملئ المبادئ ، وإنما ليضع ذاته في إصغاء للأعمال وليأخذ بالاعتبار العمل الملموس للفنان في سبيل قياس نتاجه .

ومع ذلك تبقى هناك صعوبة مطلة في نظر الأمثلة الألمانية : إن الجمالية عند الفيلسوف الفرنسي تبقى حبيسة فرضية التقليد التي بموجبها يجد الفن ذاته ، دائماً ، في مجابهة مع واقع يتجاوزه . والحال أن « الطبيعة تشكل كائناً حياً مهماً كان ، والفنان يشكل كائناً ميتاً ولكنه مزود ببدلول (غوته Goethe) . إن النقد الموجه صراحة الى ديدرو يطرح إذن المسألة بوضوح : بإمكاننا ألا نتكلم عن الجميل إلا من خلال فكر ملموس للفن مع التأمل لا في علاقة العمل بنموذج ما وإنما في النوعية ، أي الطريقة التي بالاستناد إليها تستولي الروح على شكل محسوس لتعبر عن ذاتها وتظهر ذاتها .

هناك حل ، يرفضه هيغل ، يقضي بأن نجعل من الجميل ليس

مفهوماً موضوعياً ، وإنما فئة حكم . إن تحديدات كانط Kant في هذا الموضوع معروفة : الجميل هو ما يرضي بشكل شمولي بدون مفهوم . فالأمر إذن يتعلق بدرجة أقل بمعرفة ما هي القضية ، مما يتعلق بدرس الحكم الذي تصدره ، الطريقة التي بموجبها نلفظه . إن المزية ، في نظر هيغل ، هي في طرح الاختراق المشترك للروحي وللمحسوس ، للشمولي وللخاص . نحن نعرف أن حكم الذوق هو ، عند كانط ، على الإطلاق شخصي ونسبي . إلا أن كانط لم يتوصل ، حسب هيغل ، الى التفكير موضوعياً في هذا الاختراق المشترك طالما أنه لا يوجد إلا ذاتياً في الحكم أي في الذاتي .

وفي قطيعة ، في الوقت عينه ، مع الفنون الشعرية وجمالية الاحساس وجمالية الحكم ، يجده هيغل من جديد بعضاً من اهتمامات ديدرو تتعلق ، بخاصة ، بتاريخية الفن وبالعقل الفني . إلا أنه ، بتعريف الجمالية بأنها « علم الجميل ، ويشكل أدق الجميل الفني ، ما عدا الجميل الطبيعي » (Esth., I, p.9) ، فهو يطرح المسألة على أرضية الأمثلية المطلقة . وإذا كان علم الجميل هو ، في الواقع ، ممكن فلأن الروح ، في الفن ، تفعل فعلها ويأمكنها أن تدع ذاتها معروفة بشكل عقلائي . وإذا طرح الجميل الفني على أنه موضوع وحيد لهذا العلم فلأنه هو وحده روحي . إن عطفة عن طريق تحليل هذه الفئة الفلسفية للروح تفرض نفسها إذن لفهم موقع الجمالية ومدلولها .

واقع ومظاهر ووهم

إن الروح (der Geist)* موضوع بحثنا هنا ، ليست ما توافقنا عليه بشكل شائع بالنسبة الى هذا التعبير . لقد أخذت ، بمعنى

مطلق ، والتعبير عنه ، ثقافياً ، المعد أكثر من غيره قد أعطي من قبل المسيحية بالنسبة الى هيغل . إلا أن هذا البعد الديني لا يجعل من الروح الها شخصياً منفصلاً عن العالم يعالج باليد ، على طريقة صاحب العرائس marionnettiste ، المصائر الشخصية : « الروحي وحده هو ، فعلياً ، الواقعي » (Phéno.,I, p.23) . إن هذه الملاحظة جوهرية : فالواقع الفعلي (wirklichkeit) ، الذي يترجم أحياناً بكلمة الفعلية effectivité ، ليس الواقع المعطى ، كما يمكن أن يبدو فوراً للحساسية التي لا نستطيع ، في الواقع ، أن نقول عنها شيئاً ، طالما أنها ليست سوى تجريد فارغ غير محدد . والواقع الفعلي هو ، على العكس ، نتيجة ، وصول الى مسار تحويل وليس معطى ثابتاً . إنه الحركة ذاتها للأشياء المأخوذة بما ستكون عليه . ولكن لكي نفكر في هذه الحركة يجب أن نفكر في وحدة مختلف الأونات* ، وكل آونة منها هي نفي لما سبقها ، كما يجب التفكير في وحدة الأصل والنهاية وهويتها . هذا هو معنى هذه الفئة من الروح ووظيفتها : فالروح لا تبقى في الذات ، كتجريد بحث غير محدد . إنها تجعل من ذاتها شيئاً آخر في حركة استلاب* بموجبها تعطي ذاتها عالمها وتحقق ما هو موجود ، وعن طريق ذلك تعي وعياً كاملاً ما هو موجود فعلياً ، وتعرف ذاتها واقعياً في إنجازاتها . إنها تنتج ، إنطلاقاً من ذاتها ، العالم الذي تكون فيه فعلية ، تكون فيه حرة لأنها تنتمي الى ذاتها . وهذا المسار ، الذي عن طريقه يخرج كائن من ذاته ، يصبح من أجل ذاته ، ليعود الى ذاته . وينفذ الى ذاته بواسطة ما ليس في ذاته ، هو خاص بما يسميه هيغل موضوعاً يعارض به الماهية ، فئة ما وراثية تدل ، على العكس ، على الاستقرار الابددي . ونفهم من ذلك هوية الحقيقي والعقلاني والواقعي ، ويعبر كل من هذه الفئات ، على طريقته ، عن وحدة

الروح في صيرورتها الفعلية ، فتعرف ذاتها بالاستناد الى ذلك ، أي تجعل من ذاتها علماً منهجياً ، في تفكير ملموس لتمفصل مختلف آونات تاريخها .

ويمكن ، في سبيل جعل هذه الملاحظات أكثر وضوحاً ، إشارة صيغة إنجيل مار يوحنا : « في البداية كانت الكلمة الالهية » . والكلمة الالهية لا تبقى منظوبة على نفسها وإنما تتجسد وتصبح شيئاً آخر ، لكي تجدد نفسها من جديد في التجمع الذي يتعرف اليها عبر ابنها . ومع التعرض لخطر الخطأ ، حتى المعنى العكسي ، تثير الحركة السيكلوجية للعمل الفني ولانتاج الانجاز (Werk) هذه الصيرورة الفعلية (Wirklich) . إن القرابة بين التعبيرين Werk و Wirklich تؤسس ، كما نرى ، هذه المائلة . إن إنجاز الفنان يضع أمام البصر ، بواسطة الواقع المحسوس الذي هو عليه ، ما كان غير متصور في الوضع الأولي للضمير الذي يعمل . والفنان يتعرف الى نقطة وصوله دون أن يكون قد عرضها قبل إنجاز عمله . فالاستلاب هو وساطة معرفة الذات ، الأجل الوسطي بين البداية والنهاية ، بين الانطلاق والعودة . وهذا ما يعبر عنه أراغون Diapason : « الجملة الأولى هي معيار نغم Diapason ، والجملة الأخيرة هي الذبذبة المئة ، الذبذبة الألف لمعيار النغم الذي لا يعرف سوى البداية »⁽¹⁾ . مع التحفظ بتذكر ما يلي : « لم أكتب أبداً تاريخاً ، لم أكن أعرف عنه مجراه »⁽²⁾ .

ومن هنا أن التمييز التقليدي بين المظاهر وبين الواقع قد تغير .

(1) Aragon, je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit, Skira, p. 96

(2) المرجع عينه ، صفحة 14 .

والماورائية الافلاطونية هي مصدر هذا التقسيم ، والمظهر فيها تدنت قيمته بسبب يعود الى المحسوس ، وإذن الى الصيرورة كذلك . فالظاهر هي دائماً خادعة لأنها لا تتيح لنا سوى رؤية القسم الأكثر سطحية من شيء ما ، ولأنها لا تتوقف عن التغير . إن التفكير في تعددية المحسوس وحركته هو ، بالنسبة الى أفلاطون ، إعادته الى مبدئه الفائق الاحساس ، وربطه بالفكرة التي تشكل نموذج الشيء ومصدره . وبالتالي يجب التمييز بين ثلاثة مستويات للواقع . مستوى الفكرة التي هي فكرة الجوهر الذي تتجه اليه الحاجات المادية كما تتجه الى ما يجب أن تكونه . وهكذا ، لكي ينتج النجار (الجمهورية La République ، الكتاب العاشر) سريراً تكون عيناه مثبتتين على فكرة السرير الذي يعطيه تمثيلاً (mimésis) - والمستوى الثاني هو إذن الحاجات المتولدة التي هي وقية وتحتاج الى سبب كي تحمل الى الوجود . أما المستوى الثالث فهو المظهر ، كمظهر ، أي ما تبينه الصورة المرسومة للحاجة التي تسعى ، عن طريق خداع العين ، الى خلق الوهم والى أن تعتبر كنموذجها . وعلى ذلك فالفن ، على الأقل الفن التمثيلي (رسم ، نحت ، فن مسرحي) ، تتضاءل قيمته في نظر الحقيقة .

وانطلاقاً من الآونة التي تكون فيها الحقيقة الفعلية نتيجة ملموسة لعقلنة المحسوس ، يحبس المظهر معه شيئاً جوهرياً ، أو على وجه أصح ، يجب القول ان المظهر هو فئة غامضة أكثر من اللازم . فما يجب التفكير فيه هو آونة الظهور التي يصبح جوهر ما ، بموجبها ، ما هو عليه عن طريق وساطة المحسوس . « الحقيقي موجود من أجل ذاته في الروح ، ويظهر في ذاته ، وهو هنا من أجل الآخرين . فيمكن إذن أن تكون هناك عدة أنواع من المظاهر . والفارق ينزع

الى محتوى ما يظهر » (Esth., I, p.29) .

وينجم عن ذلك أن الفن يوهم بدرجة أقل عن الواقع المحسوس المباشر لأنه يتمثل كمحسوس لا يدع ذاته ينحسر في المحسوس ، كالإظهار (Erscheinung) - الظاهرة أو الظهور - لا المظهر المجرد (Schein) لقدرة روحية . « الفن ، في مظهره ذاته ، يجعلنا نستشف شيئاً ما يتجاوز المظهر : الفكر (المرجع عينه ، صفحة 31) .

فالجميل الفني هو إذن أسمى من الجميل الطبيعي لأن الروح هنا تلامس الحساسية . إنه إنجاز يعرف ذاته انه إنجاز ، أي شيء محسوس يعرف ذاته انه روحي ، واقع محسوس يظهر كإفراط يتعذر تخفيضه الى كونه المادي الصرف ، استقلالية تجاه الروحي . وفي العمل الفني يعبر التباس كلمة حس عن ذاته ويدل ، في الوقت عينه ، على الاعضاء التي تستخدم في إدراك شيء ما وفي المدلول والمفهوم . إنها فلسفة ضمنية للغة التي تضم هذا التحليل : إن المدلول لا يمكن أن يحدث إلا إذا تحقق في صورة محسوسة دون أن تكون قد سبقت وجودها . فالحساسية ليست إذن حدوداً للنشاط الفني ، « إذ إن هذه الأشكال وهذه الأصوات المحسوسة يخلقها الفن لا لذاتها هي ، وفي الحالة الموجودة فيها في الواقع الفوري ، وإما لاشباع فوائده روحية سامية » (Esth., I, p.70) .

فن وتقليد

من هذه الفرضيات تبرز نتيجة أولى : الفن ، وهو التمثيل الفني ، أي في الواقع ، الرسم والنحت والشعر المسرحي ، لا يمكن أن ننظر اليه في ظل ما كان يسميه الاغريق mimésis التي ترجمت ،

في الغالب ، بكلمة تقليد ، وبكلمة تمثيل اليوم⁽³⁾ ، والحجة بسيطة :

1 - « إن الفن ، في توفقه الى منافسة الطبيعة عن طريق التقليد ، سوف يبقى دائماً في مستوى أدنى من الطبيعة ، ويمكن أن يقارن بدودة بذلت جهوداً كي تساوي الفيل » (Esth., I, p.37) .

2 - إن الفنان ، في سعيه الى مساواة الطبيعة ، كما يفعل أحياناً ، يهدف الى عرض مهارته . وعلى ذلك فإن « كل أداة تقنية ، سفينة مثلاً ، وبشكل أخص آلة علمية ، تجلب له سروراً أكثر لأنه عمله الخاص به وليس تقليداً » . (المرجع عينه ، صفحة 36) .

3 - إن الفن الذي يصل الى نتاج مادي يستمد ، بالتأكيد ، قسماً من ضرورته من الطبيعة : فالإنجاز ليس أعجوبة : على الفنان أن يدرس الطبيعة .

4 - إن هذه الأوضاع تتناقض في ما بينها . فهي ، في السعي ، عبر التقليد ، إلى تأسيس موضوعية الجميل مادياً ، أي ضرورة الفن ، تقلص نشاط الفنان الى مجرد إجراء : « أي حرمان الفن من حرته ، من قدرته على التعبير عن الجميل » (المرجع عينه ، صفحة 37) .

إذن الفن المحدد ليس هو المدان هنا وإنما الآراء والمفاهيم التي

(3) يراجع ، حول مبدأ الميميزيس (Mimesis) هذا ملاحظات ر . دويوروك - R.Dupont-Roc وج . لالو J.Lallot في مقدمتها لـ Poétique لارسطو المنشورة في Seuil ، صفحة 17 - 22 .

تريد إخضاع الفن الى قاعدة التقليد . وهي مفروضة كلها ، في الوقت عينه ، باسم الفن والفلسفة ، لأن الفن يتملص دائماً من هذه التحديدات بالتأكيد المستقل لمحتوى خاص به لأن الاستدلال ينتهي الى تناقض يمنع التفكير في الحس في العمل الفني .

وهذا النقد لفرضية التقليد هو ، من وجهة النظر الفلسفية ، التعبير عن مفهوم هيغل للواقع الجماعي ، على مستوى الجمالية . وكما بينا سابقاً فإن التقليد (mimesis) والواقع الفعلي (Wirklichkeit) يستبعدان ذاتيهما بالتبادل . فالتفكير في العمل الفني ، في نموذج الذي يتسامى به والذي لن يغدو سوى التمثيل ، هو ، في نهاية المطاف ، نفي العمل الروحي الذي يكونه ، هذا النشاط التي بالاستناد اليه تستولي الروح على المادة وتتعرف الى نفسها خارج ذاتها . فالفن ، عند هيغل ، لا يمكن التفكير فيه في ظل فئة التقليد ، لأنه معترف به كمكان لتجربة ما وراثية ممكنة ، كإظهار اللامتناهي في المنتاهي ، فهو هو إذن عمل الروحي الذي يعبر هنا عن طبيعته الأصلية : أي أن يكون قادراً على الاستيلاء على الواقعي بكامله لكي يكونه فعلياً . فنقد التقليد هو إذن التعبير عن الأمثلية المطلقة . ويتابع هيغل الحركة التي تولت ، في القرن الثامن عشر ، تأسيس جمالية غير معيارية . إلا أنه لم يفعل ذلك ضد فكرة مدلول عقلاني للعمل الفني الذي ترك لتقدير حكم شخصي ، وإنما باسم الشمولي ذاته : فالمفهوم وحده يتيح التحديد الملموس لواقع فريد . والاندراج في كائن فريد وحده يجعل من المفهوم واقعاً فعلياً .

« هناك أعمال فن »

يستتج مما تقدم أن الفن لا يمكن أن نلتقيه صدفة ، أثناء نزهة .

وطالما أننا نجعل من الجميل مجرد شكل محسوس ، حتى ولو كانت المتعة التي يحدّثها غير مهتم بها ، فإن مسألة تحديد الاطار الذي يمكن لتجربة جمالية فيه أن تكون ممكنة لا تعود مطروحة : فكل حاجة يمكن أن تكون موضوع حكم ذوق . وعندما يصبح الفن حاجة وحيدة للجمالية تغدو مسألة التماس بين الفن وغير الفن أولية . إن التأكيد بأن « هناك أعمال فن » (Esth., I, p.16) لنجعل منها البداية الحقيقية للجمالية ليس أمراً مسلماً به . إن ذلك نتيجة تفترض أن مفهوم الفن ، كمحسوس ذي مدلول ، هو وسيط بين الحلي والمحسوس ، أي آونة أولى للروح المطلقة . ولفهم ذلك يجب إذن أن تكون هناك عودة عن طريق عرض مختصر لحركة الروح ، كما تحملها دائرة معارف العلوم الفلسفية .

إن الروح المطلقة تسبقها آونتان أخريان ، الروح الذاتية والروح الموضوعية التي تشكل منها المصالحة . ولفهم هذه الحركة يجب التذكّر أن الروح بكونها المطلق لا يمكن أن تكون فعلياً لا متناهية إلا بشرط عدم استبعاد المتناهي ، وعلى العكس أن تجعل من ذاتها واقعاً متناهياً : « والكلام الالهي جعل من ذاته لحماً وسكن بيننا »⁽⁴⁾ .

إن الأونتين الأوليين تمثلان هذا الانتقال من اللامتناهي الى المتناهي في شكل التفريد أول الأمر ، ثم في شكل التجمع بعد ذلك . فالروح تجعل من ذاتها نفساً ، أي تجسّداً فردياً في كائن طبيعي ، في إنسان . وهذا هو موضوع الإناسة Anthropologie . فتنمو كضمير وإحساس بالذات وعقل . وهذا هو موضوع علم

(4) انجيل مار يوحنا .

ظاهرات الروح *phénoménologie* . فيدرس علم النفس عندها ، بشكل ملموس ، كيف ترتفع الروح الذاتية فوق الطبيعة وتصبح حرة . ولكنها ليس في وسعها أن تكون كذلك ، فعلياً ، إلا في عالم لا يكون غريباً عنها : فالروح الموضوعية تشكل هذه الآونة التي يدرس فيها هيجل ، عبر الحق والسيرة والأخلاق الاجتماعية (*Sittlichkeit*) ، كيف يتشكل انتظام عقلائي ، بشكل ملموس ، كعنصر حقيقي لحياة الفرد ، كهاية تحدد الحرية الشخصية . فالروح المطلقة هي مصالحة هاتين الآونتين المتضادتين . إنها ، في كل آونة من التاريخ ، الكرة التي تعي فيها الروح ما هي عليه والتي يعطي الشعب فيها من ذاته تمثيلاً متاملاً في علاقته مع اللامتناهي ومع الالهي ، أي وعي معنى عمله في التاريخ . إنها إذن هذه الكرة التي تنعكس عليها أبعاد الروح الأخرى جميعاً ، كرة العلم بمعناه المطلق الذي هو ، بالنسبة الى هيجل ، الفلسفة . إنها مؤلفة من ثلاث آونات : الفن الذي تتخذ فيه الروح صورة محسوسة ، والدين الذي تتمثل فيه وهمياً وحدة شعب ، والفلسفة التي هي الانجاز والمعرفة العقلانية .

« إن أرفع مقصد للفن هو المقصد المشترك بين الفن والدين والفلسفة (. . .) والشعوب قد وضعت في الفن أفكارها الأكثر سموً (. . .) . إلا أنه يختلف عن الدين وعن الفلسفة في أنه يمتلك سلطة إعطاء تمثيل محسوس لهذه الأفكار السامية يجعلها في متناولنا » (*Esth.*, I, p. 32) .

وهكذا نرى كيف أن دراسة الفن هي ، في الوقت عينه ، نتيجة وبداية .

جمالية التاريخ

إذا كانت بداية الجمالية نتيجة فلسفية فإنها أيضاً مؤقته تاريخياً .
وقد تغيرت علاقتنا بالفن : إن الاعجاب الذي نبديه اليوم لدى
رؤية عمل فني ؛

« هو عاجز عن أن يجعلنا نطوي ركبتينا » (Esth., I, p. 153) .
« نحن نحترم الفن ونعجب به . إلا أننا لم نعد نرى فيه شيئاً لم يتم
تجاوزه . إننا نخضع الإظهار الحميم للمطلق لتحليل فكرنا ،
وذلك بقصد إثارة خلق الانجازات الجديدة للفن ، وبالأحرى
يهدف التعرف الى وظيفة الفن وموقعه في مجمل حياتنا » (المرجع
عينه ، صفحة 33) .

يجب إذن أن نتمكن من أن نأخذ ، ثقافياً ، ما فاتنا من الفن
لنستطيع أن نفكر فيه فلسفياً . « هناك أعمال فن » وهذا يعني إذن
أن الفن ، تاريخياً ، قد حقق ذاته بالكامل وإن معناه لم يعد معاشاً
على غمط حضور فوري . وبعبارة أخرى لم يعد حياً فقد سبق أن
مات ، ويعرض خارج مكان مصدره كإشارة للحقبة لم تعد حقبتنا ،
ولمّا نحن بحاجة الى الأخذ بها ثانية عن طريق الفكر لكي نكون ما
نحن عليه . وإذا كان الفن خلقاً فالجمالية هي انعكاس وتفترض
إذن أن حاجتها قد تكونت فعلياً ، أي أن تكون قد ظهرت في
بعدها التاريخي كله . فليس من المستطاع درس الفن إذا لم يكن
سوى المفهوم المجرد للجميل ، أي إمكانية أن يكون شيئاً جميلاً .
وللتفكير فيه يجب أيضاً أن يكون في شكل محسوس لمجموعة محددة
للحاجات . وإذا كنا أمام كومة من الأشياء غير القابلة للتحديد ،
مفهوماً ، يكون ذلك غير معقول . فالجمالية إذن لا يمكنها أن تكون
إلا إذا اعتمدت على هذه الوحدة للمفهوم المحسوس ، وحدة لا

يمكن التفكير فيها فلسفياً إلا إذا كانت تاريخياً ، أي فعلياً ، قد تحققت . وعندها نفهم أنه إذا كان « من السوابج فهم الفلسفة كدائرة ترجع الى ذاتها » فلأن مهمتها التفكير في وحدة المصدر والنهاية لأن كل شيء لا يصيح إلا ما هو عليه ، وهو ليس إلا في صيرورته .

وتظهر الجمالية ، كعلم للجميل الفني ، كحقيقة للفن : إنعكاس فلسفي لا يعود معنى الانجازات بالنسبة اليه معاشاً فوراً على نمط الحضور ، وإنما منعكساً فلسفياً على علاقاته بالتاريخ . إنها فكر فن سبق أن مات . تناقض هو الثمن الواجب تأديته لرفض المعيار ولتطلب العقلانية : فالفيلسوف ليس شاعراً ، فليس في وسعه أن يفكر إلا في ما هو موجود ، بعد قوات الألوان .

فن الهولنديين

لكي نفهم بشكل أفضل نظام الفن عند هيغل رأينا أن نعلم تحليلاً محسوساً هو تحليل الرسم الهولندي في القرن السابع عشر (Cf. Texte N°1). ولم نأخذ هذا المثل عشوائياً : هذا الفن ، كحالة حذية ومتناقضة ، هو ، في الوقت عينه ، تحديدي مذهش . وبالإضافة الى ذلك فهو ليس غريباً عن المثل الأعلى . فإذا تذكرنا نقد هيغل للتقليد ، فهناك ما يدعو الى الدهشة . ولهذا السبب فإن هذه القراءة ستثير بعض الفرضيات الكبرى لهذه الجمالية التاريخية .

في الفن التقليدي بشكل عام

كما سبق أن لاحظنا في الفصل السابق ليست الجمالية الهيغلية معيارية : إن الفرضية الفلسفية للتقليد لم ترفض باسم مثل أعلى محدد. تجريبياً ، وإنما بالنظر الى الواقع الفعلي للفن . إن مسألة معرفة ما يجب على الفنان أن يمثله هي بلا جدوى ، لأنها تفصل الموضوع عن العمل ، كما لو أن هذا وحده كان يحدد قيمة ذلك . « يمكن أن ننفض عبثاً جميع المبادئ التي نريدها في الكفاف وفي قريحته وسيله ذلك سدى » (Esth., I, p.218) . إن تحديد حرية الفنان في تقييده في مذاهب الواقعية أو في مذاهب الأمثلة لا يغير شيئاً : فليس الموضوع هو الذي يصنع إنجازاً . وفي تعابير النقاش الجمالي الذي اجتاز القرنين السابع عشر والثامن عشر يذكر هيغل بأن الرسم له استقلاليته ، وليس مجبراً على البحث عن مواضيعه عند كبار الشعراء : فقيمة الانجاز لا تعود الى ما يمثله . فليس هناك شيء لا يستحقه الرسم : « إن ميلاد المسيح وعبادة الملوك

المجوسيين يتضمنان ، بالضرورة ، وجود ثور وحمار واسطبل مفروش بالقش (Esth., II, p.350) . ومع ذلك فالفن الذي يتخلل عن المواضيع الدينية والميتولوجية والتاريخية الكبرى يبقى في هذه البداية للقرن التاسع عشر ، وبالنسبة الى هيغل نفسه ، مشكوكاً فيه ، حتى وان انفتحت هنا رؤية تتورط فيها الانطباعية L'impressionnisme باستبدال الباعث بالموضوع ، وان كان هيغل يؤسس تحليله على مفهوم الرسم موحياً بتميز بين الصورة والرسم ، فمسأليته sa problématique ليست شكلية وتهدف الى أن تعرض ، في صميم هذا الفن الديني ، وحتى المبتذل ، محتوى روحياً .

بماذا إذن يمكن لرسم لا يمثل مواضيع كبرى أن يشكل مسألة ؟ هذا الفن المتفق على تسميته تقليدياً ليس له موضوع سوى أن يبين الجانب الأكثر سطحية للأشياء ، « كل عرضية occidentalité الاشكال والعلاقات . . . الجانب المتغير كله والمتبدل وغير المستقر للانهاء العالم الموضوعي » (Esth., II, p. 351) . إن ضرورة الفن هي التي هنا في خطر ، وذلك لسببين : 1 - لأن ما سبق بيانه يبقى ، بالنظر الى المسائل الاساسية للوجود ، ظاهرياً ، ثانوياً ومجرداً من الفائدة . 2 - لأن الفنان يستسلم لصدفة الظاهرة المفاجئة والعبارة مضنياً نفسه بلا فائدة في لا نهائية الأشياء . والحال إن هذا اللانهاية للعالم الموضوعي هي لا نهاية مغلوطة ليس فيها أي شيء من الروحي أو الإلهي . إنها لا نهاية تبعثر الانسان في سلسلة صور جزئية للواقعي دون أن يتمكن أبداً من فهم سببها . لا يمكننا القول إن في شعاع شمس في غرفة ، في بريق بلور ، في ابتسامة طفل ، في غبطة فلاح يرقص ، ضرورة في ذاتها . بل على العكس

تماماً ، هذه الظواهر عرضية بشكل بحث ، ولن يتغير وجه العالم لو أنها كانت غير ماهي عليه أو لو أنه لم يلاحظها أي كان . فهي لا تفرض ذاتها على أنها يجب أن تكون بذاتها المعنى الذي يمكن لأي إنسان يتعرف اليه بشكل معقول بأنه مجرد وجوداً . إنها لا تفعل سوى التعبير عن ذاتية خاصة . إنها مجرد ظواهر وليست أحداثاً : إنها لا تساهم في شيء في التاريخ الذي تصبح الحرية بموجبه فعلية . فإذا جعلنا منها موضوع عمل ففي ذلك يعني إذن أن نعيد عن « الضروري في ذاته » لمصلحة العرضي ، كأننا تقريباً ، أمام ولادة ، لا نهتم إلا بالنور ، بالحاجات ، بالحيوانات ، دون أن نغير انتباهاً للموضوع ، كما لو أننا نعطي الموضوع امتيازاً على المشهد المعروف ، وكما لو أننا ننسى المعنى الديني لهذه الولادة فلا نجد فيها سوى صبي في المهد . إن الضروري في ذاته يتعلق بالروح ، بالمعنى الذي يعطيه هيغل لهذا التعبير . فالضروري هو إذن هنا بمعناه المطلق : أي الذي لا يمكن إلا أن يكون كائناً ، أي الذي يحتوي في ذاته مبادئ وجوده الفعلي . فالضروري في ذاته إذن ليس سوى الالهي ، المفهوم على أنه ليس إلهاً شخصياً يعالج المصائر ، وإنما كحركة للتاريخ متجهة الى نهايتها الخاصة بها ، أي الحرية الفعلية . إن فناً تقليدياً يرتبط بالعرضي وبالمبتذل هو إذن ، حرفياً ، بلا مدلول . ولذلك « يحق لنا أن نتساءل عما إذا كانت أعمال كهذه لا تزال تستحق أن نعتبرها أعمال فن حقيقية » (Esth., II, p.351) . والمفترض واضح : يستمد الفن ضرورته من مساهمة الروح التي تشكل محيطه الجوهري ، أي ما يعطيه الحياة والمعنى . فغايتة إذن تمثيل القيم الروحية السامية والدينية .

ومع ذلك فقد أثبت الهولنديون أن فناً مبتذلاً هو ممكن . ومن

المفيد أن نذكر هنا أن الأمر يتعلق بالرسم - تحليل متواز تم القيام به من أجل الشعر - لا بالفن المعماري أو النحت . إن فنا مبتدلاً هو ممكن ، لا بالرغم من المقصد الفني للرسم ، وإنما ، وبالعكس ، بسبب ميزته الخاصة به . إن الرسم ، على عكس النحت الذي يقدم جسماً في استقلاليته ، يضع الشيء في مكانه : الموضوع لا يختلف فيه عن المشهد المعروض . وكما سبق أن رأينا ، إن ما هو رسمي في الرسم ليس معطى من قبل الموضوع : فلوحة الرسم ليست صورة . إن بلوهر الرسم ، في إمكانية التمثيل ، مدى يتضمن مواضيع في علاقة في ما بينها ، وشخصيات لم تظهر في استقلاليته ، حتى عندما تكون دينية ، وإنما ، على العكس ، في نقش ظاهراتي في مكان وفي زمن . وإذا كان النحت هو فن الاستقلالية فالرسم هو ، على العكس ، فن العلاقة . فالرسم وحده بإمكانه إتاحة رؤية هذا الاندماج في الظاهراتي وفي العرضي . فمن المنطقي إذن أن يأخذ الرسم كموضوع لفنه إلى أن يجعل منه محتواه الوحيد كما لو أن الموضوع جاء ليحتل صدارة المشهد . « في هذا الانتقال من الجدي الأكثر عمقاً إلى خارجانية الخاص (extériorité) ، على الرسم أن يذهب حتى إلى أقصى الظاهراتية phénoménalité كظاهراتية (Esth., III, p. 234) . والجواب واضح : ليس هذا الفن التقليدي مدهشاً ، رغم توجهه نحو العرضي وإنما ، على العكس ، بسبب هذا التوجه بالذات ، فلنحاول بشكل ملموس أن نفهم لماذا .

الرسم ، فن الزمن

الروح لا يمكنها أن ترضي ذاتها في التبعثر ، ولا يمكنها ، إذ تتجزأ إلى حاجات متعددة ، إلا أن تثير استلابها في قلب العالم الذي يبقى

غريباً بالنسبة إليها وبشكل جوهري ، أي أنها لا تعرف عنه سيبه .
ومن أجل ذلك كرر هيفل ، بلا كلل ، نقده لفرضية التقليد . ولو
كان الرسم تقليداً للعالم الموضوعي لكان مستعبداً للأشياء .
والضمير ، كما في اليقين الحساس بالضبط ، يستفد ذاته ويخسر ذاته
في الجري وراء الأشياء المتغيرة : عما اعتقد أنه ملموس بشكل
أكثر ، وهو هنا والآن موضوع تحت حواسي ، لا أستطيع أن أقول
شيئاً . فنقد التقليد متلازم مع فرضية أخرى أساسية للفلسفة
الهيفلية : الحساسية المباشرة هي مجردة ولا تبدي أي حقيقة . أو
بالأحرى هي تختبر أن الحقيقة ليست في الشيء المقصود ، وإنما في ما
نقوله ، في مسار الاستبطان *intériorisation* والخارجانية
الاستدلالية الذي تؤمّنه وساطة اللغة . والحال إن جدلية الخارج
والداخل هذه ذاتها تلعب دورها في الرسم والرسم الهولندي هو
أحد تمايرها .

ونكرر أن الرسم ليس أبداً تقليداً ، وأن الصفة التي ينبعث بها
هذا النوع الذي يشكل الفن الهولندي قسماً منه هي غير ملائمة .
ولا شك في أننا نكون مستندين بشكل أفضل لو تكلمنا عن فن
المظاهر وعن الصورة وعن الخاص . يجب أن ننطلق من جديد من
جوهر الرسم : تقليص الحجم الى مساحة واستعمال النور كعنصر
فيزيائي للتمثيل . إن مدى الرسم ليس مدى النحت : إنه لم يعد
يظهر كمعطى طبيعي موضوعي ، وإنما يظهر معروضاً كنتيجة
للنشاط الفني ذاته ، وهو ليس أبداً معطى خارجياً وإنما هو إنعكاس
لداخلي . فلوحة الرسم تغادر إذن ، في الفن المعماري أو النحت ،
كل ما زال بإمكانه التذكير بالاستقلالية الطبيعية للشيء لتعلن
ذاتها ، بشكل مزدوج ، كإنجاز المثلثة ، المقلصة الى مساحة ،

تفقد أي إستقلالية وهي ليست منا إلا عن طريق الذاتية ومن أجلها . إن ما يعرض للرؤية في اللوحة ليس إذن الشيء بحد ذاته أي إنعكاس الموضوعي ، وإنما بالأحرى إنعكاسه الذاتي وهو يرسم بذلك تفوق الروح .

« إن مصدر الرضا الذي يعطيه الرسم ليس في الوجود الواقعي للمواضيع : فالفائدة التي يقدمها هي نظرية بحق . إنها الفائدة من أجل الانعكاس الخارجي للاستبطان » (Esth., III, p. 227) .

فالطبيعة لم تعد تفرض نفسها خارجياً كعالم غريب ، ولكنها تظهر ، باستعادتها الروحية ، كمخارجانية للداخل . وتستطيع ، تحت هذا الشرط فقط ، أن تقدم نفسها للفن كصدي لذاتية . وأكثر من ذلك إن العمل الفني هو الذي يعطيها بعدها الروحي بشكل أصيل .

وهذا يعني ، حسياً ، انتباه الروح للمظاهر وللانتهائية تعدد الاشياء وللطابع العابر للظاهرة . فالروح إذن لا تنبثق فيها ، بل على العكس هي تؤكد ذاتها في معارضتها للمتنوعات ، لا بمنافاتها أو بسقوط حقها لانقضاء أجلها ، وإنما بإدراكها . إن الأمر يتعلق بالأحرى باستعادة في ذاتها لا بهروب الى الامام خارج ذاتها . إلا أن هذه الاستعادة لا تفهم بدون علاقة مزدوجة بالعالم الخارجي : في الاستهواء والانتباه الى الظاهرات ، أي درس اعتدال للموضوع الذي يظهر في هدف حقيقة تسموبه ، وفي التعبير عن هذا الادراك حيث تلاقي الروح قوتها لا في الوميض أو العفوية وإنما في العمل والاستلاب* ، الأجل الوسطي الذي بموجبه تجدد نفسها في كيانها الآخر ، فتتحرر لا ضد العالم وإنما في العالم .

وهنا يجد الرسم حاجته الأصلية : الظاهرانية ، جوهر الظاهرة

والشيء كما هو بالنسبة إلينا ، متأثر بحركة لا تنقطع . وهذا الفن ، بالتقاطه وميض نور في زجاج أو بسملة امرأة ، الخ يميل إلى أن يبين لنا لا المستقر والالهي - وهو ما يسميه هيغل الجوهري Le substantiel - وإنما ، بالعكس ، العابر من الوجود المحسوس ، البيان الظاهراتي . ومن هنا أن هذا الفن يفتح لنا مجال تفكير فلسفي في الواقع ، لا لأنه يدخلنا في عالم حقيقي أبعد من الوجود الطبيعي ، بل لأنه يعطينا مجال التفكير ، على العكس ، بأن الحقيقة هي وحدة الكائن والصور والجوهر والمظاهر .

« إن البيان (Erscheinung) هو حركة الولادة والفناء ، حركة هي ذاتها لا تولد ولا تفتى ، ولكنها في ذاتها وتشكل الواقع الفعلي وحركة الحياة والحقيقة » (Pheno., I, préf., p. 40) .

إن الجمود الفني للآن instant ليس إذن انعكاساً مرآوياً لأونة خاصة ، فهذه الأخيرة ميتة ، إنها مجرد صورة ذكرى . وعلى العكس فإن الآن المفرد يتملص ، في الرسم ، من الاختفاء .

« إنه انتصار الفن على العابر ، انتصار يكون فيه الجوهري ، تقريباً ، مجرداً من سلطته على العارض والعابر (Texte I) .

هذا النصر خرج من الزمن ويجعلنا نبدي ، في الزمنية ، ما أسميه آن خلود . فالرسم هنا لا يدع ذاته منحصرة في الحيزية Spatialité وإنما يفتح للزمن ويفتح لنا مجال الاحساس بزمنيتنا .

مهارة الفنان

ليس الشيء الذي يبين لنا هو الذي يهمننا هنا ، وإنما ظهور خصوصية ذاتية في العمل ، وليس ، بالتأكيد ، مجرد فرد محبوس في الحدود الضيقة لوجود مبتذل لا يثير اهتمامنا . فهذا الفرد ليس لديه

أي شيء يقوله لنا ، ويشير اهتمامنا بكونه إنساناً . في حين أن الخصوصي ، على العكس ، يؤلف الفردي والشمولي : وهذا التعبير يدل على واقع أن الشمولي لا يمكن أن يكون موجوداً واقعياً إذا لم يتجسد ، وأن الفرد ليس شيئاً إذا لم يساهم بنوع يشمله . والالتباس البشري ، في الخصوصية ، هو الذي يسوّي بين وضعين : ليس هناك لا جوهر مجرد ولا فرد خاص ، وإنما موضوع هو « أنا Je » مسجلة في صميم مجموع . إن الفنان ، عندما يرسم هذا الوميض الوحيد لشعاع مضيء عبر قنطرة خمر ، يضعنا أمام نتيجة منعكسة من ذاتيته الخاصة به ، أي أن هذا الوميض ، هذه الظاهرة ليس لها وجود إلا من أجل الموضوع الذي رآه والذي جعل منه آنأ ، موضوعاً حصرياً لضميره ، وبدون ذلك كان سيفرق ، ملتهماً في العدم . ومن الأهمية المعطاة للمعارض تجعل الذاتية نفسها معروفة إلى أن توقظ فينا صدى خصوصيتنا الخاصة بنا . والاتصال لا يستند إلى محتوى مفهومي وإنما إلى ظروف إمكانية لأي اتصال ، إلى ما يجعل الكائن في عالم الإنسان ، إلى صفته في أن يكون موضوعاً . وهذا هو ما تلتقطه عين المشاهد الذي ، بهذه العودة ، يرى العالم بشكل مختلف : « الفن يجذب انتباهنا إلى مواضيع تغفل منا في الواقع العادي » (Esth., III, p. 260) . إن الفنان يعلمنا أن نرى ، لأن ما يبينه لنا هو نتيجة عمل روحه : نحن لا نشاهد أمام لوحة مشهداً خارجياً كلياً بالنسبة إلينا ، وإنما نشاهد نتيجة استبطان كانت فيه روح الرسام في وفاق مع ذاتها . وهذا الوفاق هو الذي يشكل الحقيقة التي باستطاعتنا أن نتحقق منها ، بما في ذلك الأعمال التي يبدو مصدرها مقيماً بالضبط في الانشقاق وفي ازدواجية الموضوع والشيء . وما هو حقيقي بالنسبة إلى رسم يسمى تقليدياً هو بالأولى حقيقي بالنسبة إلى فن محتواه الروحي جلي .

« إن حقيقة الفن ليست إذن حقيقة الصحة بدون تقييد حيث يحدد بها ما نسميه تقليد الطبيعة ، ولكن الفن ، كي يكون حقيقياً ، يجب أن يحقق الوفاق بين الخارج والداخل وهذا الأخير يجب أن يكون في وفاق مع ذاته ، وهو الشرط الوحيد لامكانية ظهوره في الخارج (Esth., I, P. 212) .

إن ما يعطي ذاته للرؤية في أي عمل فني هو إذن ما يشكل منه الحقيقة ويعترف بذاته في قدرته على استهواء انتباه المشاهد . وهذه الحقيقة بإمكانها أن تدخلنا ، بكل بساطة ، في الداخلية الذاتية . هذا هو المعنى الذي يعترف به هيغل للطبيعات الميتة وللمشاهد الطبيعية : نحن لا نرى فيها الأشياء وإنما نظرة الرسام للأشياء ، وفي ما وراء ذلك جدارته في التعبير موضوعياً عن هذه النظرة الذاتية ومهارته في جعل انطباعه ذاتياً . وفي نهاية المطاف « إن فائدة الحاجات المقدمة تتجه نحو أن الذاتية الصرف للفنان نفسه هي التي يفكر أن يبينها » (Texte I) .

وهذا التعبير لا يمكن فهمه إلا كنهاية لأجراء تاريخي ومنطقي هو نفسه إجراء الرسم الذي يمكن عرض جوهره كما يلي : « إنه المهمة التي تقع على عاتق الرسم في التعبير عن الداخلية الفردية الغنية بخصوصيات متنوعة » (Esth., III, p. 229) . والحال أن هذه المهمة يمكن القيام بها حسب اتجاهين : اتجاه يعطي صورة للمواضيع الروحية الأكثر سمواً ويتحقق في الرسم الديني الإيطالي من جيوتو Giotto إلى رفايل Raphaël ، والثاني يرتبط بالظواهرات كمظاهرات ويد « جميع أسرار بروز الظواهرات الخارجية التي يتعمق في ذاته » (Texte I) . فمن المحال إذن السعي إلى تعارض هذين الاتجاهين ، فكل اتجاه يسم آونة* للنمو الواقعي للرسم . يجب

الاكتفاء بملاحظة أن في الثاني ينتقل محتوى الرسم ، دون أن يكون مسموحاً لنا أن نقول أنه انتقال من رسم مذهبي الى رسم شكلي . هذا الفصل بين الصورة / المحتوى لا يعمل عند هيغل كما سنبينه في ما بعد . إن الأمر يتعلق بالآخرى بانتقال مركز جذب عمل التمثيل (Vorstellung) الى التقديم (Darstellung) . ونكرر مرة أخرى : إذا لم تكن حقيقة الفن في جدارته ، في الاستناد الى حقيقة طبيعية ، وإنما في جدارة اعطاء واقع فعلي لمحتوى روحي ، عندها يكون من الأصح القول ان الشكل الخارجي ، الشكل المحسوس ، بحالته هذه ، يصبح موضوعاً جوهرياً لهذا التقديم الغني الذي هو الرسم الهولندي الذي تقع عليه « مهمة شاقة » كي « يمسك بكل ما هو أكثر شروداً وأكثر عبوراً ، ولكي يجعله مستديماً بالنسبة إلى الإدراك » (Texte I) . وهو يصل الى هذه « النقطة حيث يغدو المحتوى ذاته غير مكترث ، وحيث ما سأسميه التظهرية phénoménalisation الفنية يغدو عنصراً رئيسياً ، أي العنصر الذي تتركز فيه الفائدة كلها » (Esth., III, p. 234) .

إلا أن الحاجة المثلثة تمضي عند ذلك . « وهذا ، تقريباً ، موسيقى موضوعية ، تقديم للاصوات عن طريق الألوان » (Texte I) . لقد اختفت الصورة ، ولم يبق أي شيء سوى الرسم الذي ، باستعادة كلمة بول كلي Paul Klee ، « يجعل الشيء مرثياً » .

« إذا كان في الموسيقى صوت فردي لا يشكل شيئاً بذاته ، ولا يتج مفعولاً إلا في علاقته مع أصوات أخرى ، بالتعارض معها أو الوفاق معها ، بالتغيير أو الدويان ، فإن الأمر هنا هو كذلك بالنسبة الى اللون (. . .) ، فاللون الفردي بحالته هذه ليس له الوميض الذي يتجهه . فالتسقيق وحده يعطي العباب النور هذه » (المرجع عينه) .

ومع ذلك تبقى اللوحة المرسومة موضوعاً خارجياً ، وبهذه الصفة تعارض الطموح بأن لا تتوجه إلا الى داخلية الموضوع ، هذا التناقض الذي تتجاوزه الموسيقى :

« تقضي المهمة الاساسية للموسيقى . . . لا باعادة انتاج المواضيع الواقعية وإنما بجعل الأنا الأكثر خصوصية ترواً ، وكذلك ذاتيتها الأكثر عمقاً وروحها الواقعية (Esth., III, p. 322) .

لنعرض فوراً ، وبين قوسين ، أنه يوجد هنا ما يؤسس تفكيراً حول الفرضية الشهيرة لموت الفن ، مع الالتزام بفهم فن انتحى ، انطلاقاً من مانى Manet ، استبدال الباعث بالموضوع ، جانب استكشاف المرئي بهذه الصفة . فاهولنديون الأول لهم المزية بأنهم فهموا أن الفن يمكنه أن يجد موضوعه في بساطة الشيء ، وإذن الشيء الأكثر بساطة أيضاً . وقد استشعر هيغل تماماً بهذه القدرة على « تمجيد الفن » . إلا أنه لا يمكنه أن يتصور أن بإمكان الفن الاقتراب من نظام الشيء : في أفضل حال هو يعكس ظاهره . ومن الاثنين يظل موضوع يفسّر مدلولاً . فالدين ، عند هيغل ، هو حقيقة الفن ، مما يعني ، بالإضافة الى معاني أخرى ، أن الفن يميل الى التمثيل ، أي يحيل الى معنى يسمو به كتحليل أخير .

أحد الحياة⁽¹⁾

لا يمكن فهم الفن كنهاية لها قيمة في ذاتها أو من أجل ذاتها . فلا يمكن التفكير بالاستقلال عن الروح التي يستخرج منها محتواه . ويكونه غير قابل للفصل عن التاريخ لا يدع ذاته تنحسر ، حتى من

(1) أحد : يقصد به يوم الاحد .

أجل هذا ، إلى نظام وثيقة . إنه تناقض سيتيح لنا التفكير في مسألة
الادماج التاريخي لانجاز الفن .

إن ما أثار هيغل فوراً كسمة مميّزة لهذه الرسوم من النوع الهولندي
هو الرضا المرح لمجموع هذا الشعب في نشاطاته اليومية ، والمرح ،
وحتى حيوية مفرطة تجلّ الموضوع باعطائه محتواه الحقيقي . ومن
هنا ان الإحساس المعبر عن اتمام الحرية هو الذي يرتسم . وهذا
الرضا ليس إرضاء للذات ، وإنما يفترض عقبة تم اجتيازها وتناقصاً
جرى حله : انه ليس إحساساً أصلياً ، وإنما أجل لإجراء يمجّد
الموضوع فيه نفسه فعلياً . وباشترائه مع الحرية يكون غير متناقض
مع الطمأنينة . وفي مطلق الأحوال يرفع هذا الرضا حياة خاصة
فوق الضيق . فمن الواضح إذن أن الغبطة التي تستقر في هذه
الرسوم لها ، بالمعنى الاشتقاقي ، بُعد ديني . فهي التي توحد
الأفراد جميعاً في شعب واحد يعبر عن انتصاره على كل العناصر التي
كانت تسعى الى استعباده : راحة مستحقة وسعادة مكتسبة : « إن
أحد الحياة هو الذي يسوّي كل شيء ويبعد كل ما هو سيء »
(Esth. III, p. 314) . إنه يوم البعث وفيه يترك الحديد مكاناً
للقديم وفيه تنتصر الحياة على الموت .

وهكذا بالضبط قرأ هيغل الرسم من النوع الهولندي : « لقد
وجد الهولنديون محتسوى لوحاتهم ، في ذاتهم ، في حالة حياتهم
الخاصة » . (المرجع عينه ، صفحة 227) . ولفهم ما كان يثير
اهتمامهم « يجب مسألة تاريخهم » (المرجع عينه) . وهذا التاريخ
هو تاريخ صراع مزدوج ضد الطبيعة وضد السيطرة الاسبانية .
فهؤلاء البورجوازيون وهؤلاء الفلاحون البروتستانت هم إذن ،
بشكل جماعي ، أبطال فتح مزدوج انتجوا بواسطته فعلياً مجموعة

شروط وجود مادية وسياسية . لم يعطوا أي شيء مما أعظيتهم الشعوب الأخرى : لقد كان عليهم القتال للحصول على كل شيء . فما هو المدهش في إبداء هذا الرضا ، وهو دلالة الحرية ، أمام الأشياء الأكثر بساطة ؟ ذلك بأن كل شيء في الأرض التي يفلحونها ذاتها ، وفي الماء الذي يسبحون عليه ، يتعرفون على إنجاز هو نتيجة عملهم الخاص . فالرضا يعبر إذن عن إحساس مصالحة لا تسرى الروح فيها نفسها في غمط الانفصال عن الذات والاستلاب ، وإنما ترى ذاتها ، بشكل محسوس ، الواقع الوحيد . ولذلك يجب أن لا يكون الاحساس مجرد ضدها وإنما أن يتمكن الروحي من الظهور فيه فعلياً . إن وساطة العمل هي التي تتم هنا . إلا أن هذه الكرة الوحيدة للنشاط الاقتصادي لا تكفي لأعطاء معنى للمصير التاريخي لشعب بكامله . إنها تستطيع ، على الأكثر ، تأسيس هذه الحرية الرواقية التي تصل إليها جدلية السيادة والعبودية : حرية الفرد المقطوع عن الأخلاقية الاجتماعية والمنسحب إلى ذاته . حرية مجردة إذن يصنع أثناءها ضمير الذاتية نفسه ، ولكنها غير قادرة على تحقيق شروط الحرية الفعلية بشكل محسوس . وللوصول إلى ذلك يجب أن تتمكن الفردية من الظهور كأساس بالذات للأخلاقية الاجتماعية والآن تدخل الذاتية في تعارض مع الجماعة ، وإنما على العكس ان تكون نتيجة التجمع الحر للمواطنين . فالذاتية بحالتها هذه تكون لها قيمة ، تاريخياً ، عن طريق وساطة الحق والدولة ، إنها ليست معطى طبيعي وإنما نتيجة إجراء تاريخي . ونحن هنا بعيدون تماماً عن فلسفة الحق الطبيعي الذي ، بالنسبة إليه ، يكون الإنسان ، بشكل طبيعي ، فرداً قابلاً لأن يتوافق ، غفويّاً ، مع مشايبه ، أو يتعارض معهم : والفردية هي نتيجة وتفترض إذن ، لكي توجد ، ظروفاً تاريخية خاصة .

ومن هنا بالذات يبرز ، في الرسم من النوع الهولندي : الوصول الى مسرح التاريخ لشعب ليست الذاتية الفردية ، بالنسبة اليه ، متناقضة مع الاحساس الجماعي الذي يعبر ، بالضرورة ، عن ذاته فيها .

وليس هناك ما يدهش إذا كان هذا الشعب بروتستانتياً . « فهنا المحتوى الجمهوري للاصلاح : فالانسان يحدد ذاته بذاته في أن يكون حراً »⁽¹⁾ . والفرد ينكر خصوصيته لكي يجد في ذاته مبادئ الحقيقة الموضوعية . فهو لم يعد خاضعاً لحقيقة تسمو به ، لسلطان عليه أن يطيعه . فالبروتستانتية تشكل إذن الرابطة الروحية وعنصر التوحيد الوطني لهذا الشعب في الوقت عينه . إنها رابطة روحية لأنها تتيح للأفراد أن يجدوا في العالم عينه أسباب الغبطة : « إن الصناعة والمهن أصبحت بعد الآن تكتسب قيمة أخلاقية »⁽²⁾ . إنها عنصر توحيد وطني لأن القيم التي تمثلها كانت بالذات هي هذه التي كانت إسمنت النضال بوجه سيطرة فيليب الثاني البروتستانتي جداً ، والذي انتهى باستقلال الارياض المتحدة . « هذا الطابع الصلب للوطنية هو الذي نجده في La Ronde de nuit de Rembrandt وفي أمستردام ، وفي رسوم متعددة لـ فان ديك Van Dyk وفي مشاهد الخيالة لـ فوثر مانس Wouwermans وحتى في عربة الفلاحين وابتهاجهم ومرحهم » . (Esth. I, p. 227) . فللفن الهولندي إذن ، في القرن السابع عشر ، معنى : معنى التعبير عن روح الشعب الهولندي . إنه إذن جزء من التاريخ الذي يعود له . كيف يمكن فهم هذا ؟

(1) اراجع : Leçons sur la philosophie de l'histoire, Vrin, 1979, p. 320 .

(2) المرجع عينه .

روح الشعب (Volksgeist)

إن صيغاً كهذه ، إذا قطعت عن التفكير في التاريخ ، يمكن أن تثير التناقض . إذ يمكن أن نرى فيها مفهوماً يجعل من الانجاز الفني انعكاساً مرآوياً لزمته يقطع عنه أيضاً أي منفذ إلى فهم خارج الحدود التي رأت ولادته .

وإذا كان هيجل قد جعل من الفن مفهوماً تاريخياً فإنه ، في الوقت عينه ، يرفض تاريخية كهذه مقلصة أكثر من اللازم . ويتجديد مكان الفن كأونة للروح المطلقة فإن هذا يعني أنه يحتجز بُعد شمولية ، ويساهم ، مع الدين والفلسفة ، في إظهار المعنى العميق لالأونة التاريخية ، فهو يتجاوزها إذن . كما يتجاوز التفكير ، في ما قد تم ، العمل العقوي والساذج . إلا أن كل هذا لا يمكن أن يكون مفهوماً بدون تذكير مختصر بالمفاهيم الهيجلية للتاريخ . « إن الفكرة الوحيدة التي تأتي بها الفلسفة هي هذه الفكرة البسيطة للعقل بأن العقل يحكم العالم وإن التاريخ بالتالي هو شمولي وعقلاني » (Leçons sur la philosophie introd., p. 22, éd. citée) . فهو يعطي التاريخ مبداءً وغاية متيحاً المجال ، في الوقت عينه ، لفهم ضرورة الاجراء في كليته وفهم كل من أوانته* . فالتاريخ إذن هو صيرورة عالم الروح « السير العقلاني والضروري للروح الشمولية ، هذه الروح التي ، بدون ريب ، طبيعتها دائماً مماثلة ، والتي تنمي هذه الطبيعة التي هي طبيعتها في الحياة في الكون » (المرجع عينه ، صفحة 23) . وهذا النمو هو في جوهر الروح بالذات أي الحورية . وبذلك نرى أن التاريخ الهيجلي هو غائي⁽³⁾ : إنه الصيرورة الفعلية للحرية ، وتحقيقها المحسوس والفعلية عبر دولة القانون . وإذا كانت

(3) غائي : صفة من غائية أي أن كل شيء في الطبيعة موجه نحو غاية معينة : téléologie .

الروح هي مبدأ التاريخ وغايته فإنها تتحقق بشكل محسوس في آونات
عدة توحد الالتاحات المختلفة للحياة الجماعية ، كل آونة بطريقتها ،
وتكوّن الافراد كإعضاء في المجموعة . وهذا ما يغطيه مفهوم روح
الشعب . إن شعباً ما في التاريخ هو ، بالنسبة الى هيجل ، كشخصية
روحية وحيدة تظهر في مظاهر مختلفة (عائلة ، أخلاقية إجتماعية
(Sittlichkeit) (3 مكرر) قانون ، دولة ، فن ، دين ، فلسفة) ،
تساهم في تماسك الجميع ، كل واحد بالنسبة الى الحصة التي تعود له .
والحال أن هذا التماسك لا يمكن أن يكون آلياً وحق عضويّاً : فالتاريخ ،
بكونه تاريخ الروح ، له معنى الصيرورة - الحرة للإنسان . فالتناسك
الواقعي لا يفهم إذن إلا كإحساس بالذات للروح . والأخلاقية لا يمكنها
أن تكتفي بالعادة . يجب أن تأخذ شكل قوانين أي إرادة عقلانية . إلا
أن هذه الإرادة ، لكي تكون عقلانية حقيقة ، يجب أن تؤسس على تمثيل
وعلى معرفة للضرورة الخلقية . وإذا كانت الأخلاقية الاجتماعية هي من
مبدأ الدولة التي تحقق فكرته ، فالدولة هي من مبدأ الدين والفن اللذين
يعطيان واقعاً ملموساً لإحساس الشعب بذاته وإلا لما كان للدولة ذاتها
وجود . فالمسألة هي دائماً عينها : كيف يمكن تحقيق الحرية بشكل فعلي ،
أي توحيد الموضوعي والعقلاني مع الذاتي والإرادة ، باعتبار أن حرية
الحكم الفردي الصرف غير معقولة . فهيجل أكبّ إذن على محاولة لكي
يفصل بوضوح الاخلاقي والجمالي في طيّ تكهّناته في Volksgeist . وفي
الواقع ، إذا كانت الدولة هي وجود هذه الوحدة بين الموضوعي والذاتي ،
فيجب أن تصبح أيضاً مادة للضمير ذاته وإلا أصبحت مفروضة استبدادياً
وتغلد عابرة ومزيفة : لا يكفي تكويناً أن يكون عقلانياً ، يجب كذلك أن
يندمج في التاريخ الواقعي كله للشعب . ولهذا الغاية أثار هيجل مغامرات

(3 مكرر) من أجل تحليل دقيق لهذا المبدأ يراجع Cf. J.-P. Lefèbre, P. Macherey, (Hegel et la société), PUF, philosophiques, n° 4, p. 15- 19

نابوليون في إسبانيا ، ويمكن المتابعة بالكلام عن غويا Goya التي لا يتكلم عنها ، وعن Tres de Mayo ، وعن الكوارث التي يسببها حدث في التاريخ هذا الضمير الوطني الذي ظهر في مقاومة المجتاح : هناك طريقتان لهذا التوحيد للموضوعي والذاتي . « إن الدولة تشكل الوجود الموضوعي لهذه الوحدة . إنها إذن الأساس ومركز الجوانب المحسوسة الأخرى في الحياة الشعبية ، العنف ، القانون ، العادات ، الدين ، العلم . فكل عمل روحي ليس له غاية أخرى سوى وعي هذه الوحدة ، أي حرته »⁽⁴⁾ . وفي هذه الرثاية يعطي الفن صورة للقيم والمعتقدات . فهو ليس إذن مجرد انعكاس لزمته : انه لا يتيح أن ينحسر في وظيفة تعبير عن الظروف التي تحدده ، وإنما يلعب ، بالمقابل ، دوراً في هذه الشروط بالذات ، فتتخلق الدائرة ثانية بدون ترداد . وإذا كان الأمر كذلك فهذا يعني أن كل أونة تاريخية هي عابرة تنفيها التي تليها . مع أن صور تاريخ الفن ، في هذه الحركة ، لا تلقى مصير صور التاريخ ذاته : واقع روحي للغاية يسمو بالمبدى المسجلة فيه ولا تزال صالحة لاستخدامها كإسناد . لا شيء يمنعنا من الاستمرار في أن نجدها مدهشة لأنها ، بالضبط ، ليست نماذج مسلك محدد تاريخياً ، وإنما أونات تفكير في القيم الأخلاقية . وبهذا المعنى يصل الفن الى شمولي ليس بإمكان الأخلاق أن تدعيه لأنه يستجوب ، في اليومي ، ما هو مسلم به ، وحتى إذا تعمق في الواقع الأكثر ابتداءً فإنه لا يكتفي بالاستدلال عليه موضوعياً . وبالعكس إنه يعطي « هذه الحالية واقعاً جديداً في إعادة خلقها » . (Esth, I, p. 227) . وإذا كان الأمر كذلك فهذا يعني أنه ، في هذه الأونة من التاريخ ، لم يعد الواقع المبتدل وحالية العمل يفهمان عل أنها غير جديرين ، وإنما ، على العكس تماماً ، هما شكلا تعبير عن الاهي بالذات .

بعد ماساوي

الفن إذن لا يحدد الآونة التاريخية ولكنه يحدد تماماً : ان La Ronde de nuit موسومة بـ « هذا الطابع من التبعية الصلبة » ولكنها لا تشكله ، مع انها ليست مجرد صورة مبيّنة . ففي غرابة التأليف ، وتعددية الشخصيات على المسرح ، وعدم الانتظام الظاهري ، هناك لا شك شعب بكامله ، وليس رفقة رماة النقيب فرانز هاننغ كوك Frans Banning Cocq الذين يسرون . وهذا الأخير ، من جهة أخرى ، لا يقر فيها بالقيادة . لقد أدخل رامبراندت Rembrandt ، بعد قلب الهرمية والنظام المعتاد لرسم المجموعة هذه ، الحركة المتزايدة برفع العلم في صميم المشهد المستعرض والموسوم بانتقال هذه الطفلة المرتدية الملابس الصفراء . حركة دُفعت الى أقصى حد ، حتى الخروج عن الإطار : وقد امتدت يد النقيب ، التي تحوّل بروزها الى انعكاس على الثياب بلون الذهب الأصفر للملازم نحو المشاهد . لوحة غريبة يمكن أن تكون موضوع تفسيرات مجازية أثارها هيغل تلميحاً مضافاً عليها ، في الوقت عينه ، معناها الاساسي . إلا أنها ، بطابعها اللانغودجي بالضبط ، كسبت قدرتها الخاصة . ويمكننا ، دون إرادة تصويب تحليل هيغل الذي لا وجود له ، أن نحاول ، مع ذلك ، تفسيراً يتأسس على المفاهيم المشار إليها . يجب الملاحظة حالاً بأن رامبراندت ، برفضه هذا الجمود المتصنع للرسم الاعتيادية ، جعل من نفسه آلة هذا الاهتزاز ، الذي رسم انعكاسه الفني دائماً ، الأخلاقية الاجتماعية التي كانت تعتقد ذاتها ، في طبيعتها الخاصة ، صلبة كالبحر . وإذا جاء الفن العظيم في استمرارية تاريخية فإنه يظهر في الوقت عينه ، الشق الذي فرّق العناصر من قبل .

من وجهة النظر هذه يمكننا ، لكي نفهم بشكل أفضل موقع هذا الرسم في تاريخ أوروبا وموقع الفن في التاريخ ، أن نلجأ إلى مقارنة مع ما يقول هيغل عن الدين الجمالي في *Phénoménologie* . ففي بداية الفصل المخصص له (الفصل الثامن B) ، يقوم بتحليل للظروف التي يكون ممكناً في ظلها ، والتي في ظلها كذلك ترك الفنان المصري المكان « للعمل الروحي » لليونان . يجب أن لا تكون الروح منفصلة عن العالم المحسوس ، وهو ماهية تختص منه الفردية ، قدرة مطلقة تخضع الضمير الذاتي وتلغيه بحالته هذه . فيجب إذن أن تكون موجودة فعلياً في شكل عالم أخلاقي . ومن هنا أدرك هيغل هذه الوحدة الاخلاقية والسياسية المميزة للحاضرة اليونانية التي تحكمها القوانين . إن المدينة *La Polis* ، بخلاف الاستبداد الشرقي حيث القيادة تفرض من الخارج ، تتمثل كنظام عقلائي وانساني : فالتعليقات ليست فيه لا كيفية ولا غريبة ، ويجد فيها المواطن إذن بشكل محسوس مجموعات تحديدات تجعله يعمل ، وله ، دون أن يكون عليه أيدياً ، أن يسأل نفسه عما يجب أن يفعله ، ورغم كل شيء ، الاحساس بالحرية . هذا هو ، برسم بياني مختصر ، أساس هذا المجموع البديع الذي هو الحاضرة اليونانية : وحدة متجانسة لتعبيرين متناقضين : الماهية الاخلاقية والذات الشخصية .

وبالفعل ، إذا كانت التعليقات ، في العالم الأخلاقي ، قد تحققت عفواً - كطبيعة ثانية - فقد تمثلت في الفن ، وإنما ليس في وسعها أن تكون كذلك لا في شكل مبادئ مجردة ولا ككيان خاص ، مما قد يكون غير معقول : فالصورة الفنية تجمع في ذاتها إذن الشمولي والخاص : فهي أولاً تمثل إله في شكل بشري

كتجسيد لقوة غير طبيعية . إلا أنها تغدو بسرعة بطلاً يساهم ، بعمله الاستثنائي ، كأوريست Oreste الذي يثار لأبيه ويهرب من الايرينيين ، في إقامة النظام العقلاني الجديد : وتظهر أثينا Athéna ذاتها لتكريس الاريوباج Aréopage⁽¹⁾ كمحكمة للحاضرة والالوهيات السلفية ، كحارسه القوانين الأبدية للعائلة . إنها وحدة تحققت بين السياسي والخاص ، وبين المذكر والمؤنث . ولكن المسرحية لا تصبح قابلة للتمثيل ، بالضبط ، الا ابتداء من الآونة التي يعود فيها المبدأ معاشاً فقط على أنه منطلق من الذات : فالأسطورة هي دهشة بشكل عجيب من أجل ذلك كان أرسطو يرى فيها ما قبل تاريخ الفلسفة : فالاندهاش هو طرح للمناقشة ، ولا سيما أن المأساة هي استعادة مسرحية للأسطورة ، وتمثيل للبطل في العمل ، مما يضيف عليها نظاماً فلسفياً للغاية . والصورتان الرمزيّتان لقمة العالم اليوناني هما ، في الوقت عينه ، إشارة لتقهقره وتجاوزه : فأنتيغون Antigone وسقراط يعبران ، في نماذج مختلفة حقاً ، وفي الوقت عينه ، عن بروز الذاتية واستحالة تكوينها كمبدأ فعلي في هذا العالم . لقد لعبت أنتيغون قبل سقراط إذن ، دوراً مزدوجاً : بكونها مستبعدة في حقبة ماضية ننحني عليها للتفكير في أسس الآونة الحالية ، فهي تتيح لنا وعي الواقع الفعلي للعالم الاسطوري المفهوم كوحدة لقانونين سياسي عائلي . وبكونها ممثلة حالياً في شكل مأساة يقوم بلعبها ممثلون احياء فهي من قبل دلالة على تحليل التوازن الذي وجد في السابق .

وإذا طبقنا ، بحثاً عما يجب أن يتغير mutatis mutandis ، هذا

(1) اريوباج : جبل في أثينا .

التحليل على *La Ronde de nuit* ، نفهم ، بشكل أفضل ولا ريب ، تمفصل الأخلاق والفن ، ومدلول الفن في جدارته في إعطاء الحالية واقعاً جديداً . ولنقل فوراً : نحن أمام انتزاع ما يختبئ في الحالي من ابتذال لنضفي عليه واقع الأزمنة البطولية ، أي واقع زمن مضى حيث كان فيه النظام القضائي والخلقي في حُل .

« الماضي . . . لا يعيش إلا في الذكرى ، والذكرى ، بذاتها ، تخلق حول الطبائع والأحداث والأفعال جواً من العمومية لا يسمح للخصائص الخارجية والعارضة أن تكون شفافة (. . .) . ففي العصر البطولي لا يكون كل طابع ، والفرد بشكل عام ، قد وجد بعد أمام المادي والمعنوي والقانون التي تفرض نفسها عليه كضرورة شرعية » (*Esth.*, I, p. 250) .

والحالية ليس في وسعها أن تعطي مكاناً لعمل فني ، إما لأن الشعب العامل يخلق ، بشكل بطولي ، عالمه الاسطوري ، وإما لأن النظام القانوني يحدّد لكل واحد مهمة خاصة بركافة . نحن لا نذهب الى المسرح لنشاهد فيه ما نراه عندنا : « الجميع متعبون ، حبيباً ، من التمثيل الطبيعي للقصص الصغيرة للحياة البيئية اليومية » (المرجع عينه ، ص 218) . كيف يمكن إذن تحقيق أعمال مدهشة ، أي ذات محتوى روحي أصيل مركزها الحالية بالذات ؟ هناك تناقض واقعي تمثّل *La Ronde de nuit* ، في غرابتها ، حلّاً له . إن *La Ronde de nuit* ليست مشهداً لنوع ما - إنها ليست طوافاً وليس هناك ليل - وليست رسماً لشخصيات غريبة كالطفلة بشياها الصفراء اللون ، والصبي الشاب ، اللذان جاءا يعكران النظام المعتاد لرسم المجموعات هذه - وهي لا تقل إسناداً الى الحالية والى الشركاء الذين أرادوا أن يكونوا ممثلين من قبل رامبرانت الشهير *Rembrandt* . لم يكونوا يريدون أن يصبحوا

أبطلاً رمزين لـ « طابع التابعة الصلبة هذا » ، ولم يكن هو أبداً يريد تشويههم بهذا الشكل ، وأبعد من النيات التي تجعل من الانجاز وثيقة تاريخية ، هناك اللقاء المدهش بين القرنية وبين شعب ، والاحساس بالمساوي والمعارضة العنيفة للظل وللنور ، للنور كواقع مكوّن لا يوجد إلا في صراعه الدائم مع القاتم ، بحيث لا نستطيع فيها تخيل أحدهما دون الآخر الذي تغذيه قراءات العهد القديم . والنور هنا هو كعامل حركة : تحطّم في ذاتها العتمة ، وبهذا الانشقاق تنمي إجراء تحقيقها ، لا كمجرد انتشار خطي : فالسير الاجالي محترق جانبياً ، بشكل يجعل هذا التحويل المخطط لمرات ثلاث (من قبل الطفلة ورمح وصبطانة مدفع) يساهم في النهاية في وحدة مجموعة التكوين : إلا أن الوحدة ليست متجانسة : فالتناقض يعتريها . وتبدو الغرابة لنا آتية من الاستقلالية الظاهرية لهذا الكل المفتوح ، في الوقت عينه ، من قبل المقدمة ، والقدم التي على حدود الأطار والنقيب والملازم ، والفرقة متجهة صوبنا ، منطوية على ذاتها ، بعيدة عنا : ليس هناك أي نظرة تشبّك بنظرتنا أو تستفهمنا . ألم يرسل رامبرانت Rembrandt ، على هذا النحو ، هؤلاء الناس خارج الحضور المباشر باتجاه الأزمنة البطولية ؟ ألا تعود غرابة المشهد الى هذا الانتهاء في زمنيّة مزدوجة ؟ ألا يحمل هذا الشق ، رغم البراءة الهادئة التي تقرأ في العيون ، مصيراً مأساوياً ؟ وما هو هذا الضيق في نظرة الطفلة ؟ وما هو هذا العصفور الأبيض والميت والمشنوق على حزامه ؟ عما هي هذه الإشارة ؟ إلى أين يتجه هذا الشعب ؟ ألا يمر مستقبل الروح التي يحسدها بتفنيه الخاص ؟ كل شيء يبدو أنه يشير هنا إلى أن هذه الآونة من القمة هذه الحالة من التوازن التي يبدو فيها الشعب كإنسان سعيد ، سبق أن أقام فيها نفياً وتجاوزها (Aufhebung) .

ولتحديد المماثلة بشكل أدق يجب أن لا يكون ، بالطبع ، البعد الذي نعتقه مأساوياً لدى رامبرانت في *La Ronde de nuit* ، من نموذج المأساوي اليوناني ذاته . فهذا « يبرز بشكل أساسي سلطان القوى المعنوية وسلطان الضرورة ، دون أن يسعى ، أكثر من اللازم ، الى التحقق في الذاتية والفردية للطبائع التي تعمل » (Esth., IV, P. 291) . وهذا المظهر الأخير بالضبط هو الذي يسيطر في المأساة الرومنسية التي يمثلها ، حسب هيجل ، شكسبير أفضل تمثيل . والمرحلة العصرية ، سواء من وجهة نظر التاريخ أو تاريخ الفن - هذه الوحدة الضرورية - هي في الواقع متميزة بأسبقية الفردية . ولذلك فإن المأساة الشكسبيرية موسومة بميزات كاملة في نزاع مع الظروف ، ذلك بأن الغايات الخاصة هي التي تم . فالذاتية تذيب المطلق ذاته . فحقيقة المأساة هي إذن الملهة : « إن الفرد ، عن طريق الضحك الذي يذيب ويمتص ، يؤمن انتصار ذاتيته التي ، رغم كل ما يمكن أن يحصل لها ، تبقى دائماً واثقة من نفسها » (Esth., IV, p. 267) . وهذا الذوبان عن طريق الضحك هو جوهري لأنه يصل الى الفن بكامله ، وهو يتوافق تماماً مع الآونة التاريخية للفن الهولندي ، مع هذه الغبطة التي تستقر في هذه المشاهد ذات النوعية : « إن الهزلي ، عند الهولنديين ، يخفي ما يمكن أن يكون سيئاً في وضعه » (Esth., III, p. 314) . ومع ذلك فإننا نرى فيه حتى في المشاهد الطبيعية والطبيعة الميتة « نوعاً من السخرية والتهمك (. . .) على حساب العالم الطبيعي الخارجي » (Esth., I, p. 220) . وهذا النوع هو الذي يبعد عن العالم المبتذل العادي . وهذا الهزلي الذي يتميز بـ « طمأنينة الروح ، والغبطة المجنونة التي يستقبل بها أي إخفاق وأي مغامرة ، وقرينة حماقة أو جرأتها ، وقرينة خطأ وجرأته ، وقرينة ذاتية

وجراتها ، هذه الذاتية التي لا تشك في شيء ولا تدع ذاتها تعكس من قبل أي شيء » (Esth., IV, p. 205) ، نجده أيضاً لدى شكسبير .

فهل رامبرانت هو الند الرسمي لشكسبير ؟ إن تحاليلنا تسمح ببعض المقاربات التي لم تكن أبداً موضوعة بشكل صريح من قبل هيغل نفسه . وفي أي حال إن المأساوي الذي نقرأه عند رامبرانت في الانشقاق الذي كان الصراع بين الظل والنور تعبيراً عنه ، ليس مجرداً لا من الطمأنينة ولا من الهزلي أو التهكم : طمأنينة النقيب والملازم اللذين يبدوان غريبين عن حركة مجمل المشهد : إبتسامة أو بالأحرى ضحكك تهكمي ، أو حتى ساخر للطفلة ، بعد قطع الحركة ، يجعلان غرابة قلقه تخيم على المجموعة هي بالضبط غرابة الدويان . ونجد أنفسنا على خط العُرف Crête . والانشقاق الذي نراه يرتسم هنا ليس الانشقاق الذي يقطع الذاتية عن محيطها الأخلاقي ، لأن هذا المحيط بالضبط يبدأ بأن يجعل من الفردية القيمة الوحيدة ، ولأن المحتويات جميعاً تذوب أمام بروز الذاتية ؟ آونة إنكسار طالما أن القرن السابع عشر الهولندي لا يزال موسوماً بهذا التجمع الأخلاقي الذي حل هؤلاء البورجوازيين البروتستانت إلى ذروة مجدهم . إلا أن هذا المجد يحتبس أسباب ذوبانه في معارضة المصالح الخاصة ، فيجد الفنان نفسه ، أكثر من كونه في ذاته ، في الوحدة ، أي في محتواه :

« إن الروح التي تحدد ذاتها والتي تتأمل في لا أحاسيسها وأوضاعها ، والتي تكتشف هذا اللامتناهي وتعبّر عنه ، إنه الروح البشرية التي ليس هناك أي شيء غريباً عنها مما يتحرك في النفس البشرية » (Esth., II, p. 364) .

إنه أيضاً رامبرانت *La Ronde de nuit* حقاً ، ولكنه يفتح سلسلة من الرسوم الذاتية ، كتأمل في الذات أو تحولات ، ويكشف الصور والطبائع البشرية . وإذا تكلمنا عن المأساوي هنا ، فإننا نتكلم عن مأساوي الاحساس بمصالحة مستحيلة وبوحدة وبضيق .

هل هذه التحاليل مفرطة ؟ إن المسألة ثانوية في الواقع . فإمامنا أن نبين فقط كيف يتم فصل ، عند هيغل ، الفن بالأخلاقي وبالسياسي ، وأن نفهم أن فرضية الانعكاس المرآوي لتعبير الواحد عن الآخر هي اختصار مفرط . إن العمل الفني ، عند هيغل ، ليس في التاريخ أو متعلقاً بالتاريخ ولا كاملاً ، إنه تاريخي : أنه ليس في أساس التاريخ ولا عنصر بين عناصر التاريخ الأخرى ، وإنما إنعكاس على الآونة التاريخية . وهذا في الواقع ما يجعل الفن أول آونة للروح المطلقة . ومن هنا بالذات هو يميل بالضرورة إلى تجاوز الحدود التصورية لارتقائه : إن آونة الانعكاس هي تماماً الآونة التي يكون الحفاص فيها موجوداً في العام ، حتى في الشمولي . ومن هنا إن العمل الفني يفهم من الحاضر ما سبق أن أصبح تجاوزاً له ، حتى وإن لم يصبح بعد قابلاً للتفكير فيه .

« ليست هذه الحياة هي التي تتراجع رعباً أمام الموت وتتوخى الفناء ، وإنما هي الحياة التي تحمل الموت وتصون ذاتها حتى في الموت ، هي حياة الروح » (Esth., I, p. 29) .

وهذه الحياة التي تحمل الموت هي ، عند هيغل ، علامة الحركة ذاتها للفكر ، حركة غايتها المعرفة المطلقة ، أي المعرفة غير الزمنية للتاريخ في ضرورته . وما نود أن نقوله هنا هو أن الفن يساهم فعلياً في هذه الحركة . وفي النظر إليه على هذا الأساس ، في أي حال ،

فإنه يشكل ، بالنسبة إلينا ، حقيقة حية . ولكي نقول ذلك بطريقة أخرى ، يجب التمييز بين موقفين متعارضين أمام العمل الفني . الموقف الذي يقضي بإسناده إلى مرحلته وتجميده كتمثيل مشهور لزمته . فالفن يحمل في ذاته هذا الخطر القاتل طالما أنه ، في جوهره ، تمثيل محسوس جامد . والموقف الثاني يأخذ في الحسبان هذه المخاطرة وضرورة الحركة التي بموجبها تنفي حقبة ما ذاتها ، وتحتبس تجاوزها الخاص . وبذلك يتوصل الانجاز الفني إلى الأبدية : فيقدرته على احتواء نفيه الخاص به ، يتوصل إلى حقيقة التاريخ التي لا يسعها أن تتجمد في آونة من أواناته . إذن فالقول عن الفن أنه تاريخي هو إذن التفكير فيه في صميم الاجراء ، في الآونة المحسوسة للروح المطلقة ، أي الاحساس بالذات للروح المطلقة في حركة لتحقيق ذاتها ، أي وعي التجاوز الضروري للحاضر . « تكتسب الروح حقيقتها بشرط أن تجد ذاتها من جديد في التمزق المطلق وحسب » (Phéno., I, p. 29) . ونفهم إذن أن الأساس يمثّل صورة مميزة للتحليل الهيغلي للفن ، لأنه يعطي شكلاً للمصير وللضرورة الصيرورة . ولكن ذلك ليس أبداً الصورة الأخيرة : فالضحك وحده قادر على إذابة ما هو موجود وعلى أن يصنع مكاناً واضحاً ويتجاوز تجريد ضرورة خارجية كمقدمة للذاتية . قطبان تحاول الجدلية التاريخية أن تقيّهما معاً .

وبذلك فإن الفن ، كما الدين ، ليس في ذاته قادراً على جلاء وضع كهذا . وإذا لم يقم التفكير الفلسفي بإحياء هذه الانجازات الصامتة ، فسوف تبقى إلى الأبد جامدة في خرسها ، ميتة بموت يختلف عن الموت الذي يميز حياة الروح . إن وجهة نظر الفكرة وحدها تسمح بأن نستمر في سماعها بشرط بذل مجهود لكي نفكر .

الفكرة - الجميل

الفكرة

لنبدأ باستعارة :

« الشجرة كلها محتواة في البلوطة حسب مثاليتها . عندما تنمو البلوطة لتصبح شجرة نرى أماننا واقع البلوطة . والبلوطة ، بكونها جرثومة هي المفهوم والشجرة هي الواقع . كل مفهوم الشجرة يمثل بما يكون جرثومها : فالشجرة ليست سوى « تفسير للمفهوم ، سوى هوية المفهوم والواقع » (Esth., I, P. 157) .

إن المفهوم لا يدل هنا على فئة الذكاء الذي يتيح توحيد التحديدات العامة بمجموعة مواد متباعدة . وهكذا فمن مفهوم شجرة يمكننا أن نكوّنه في ذهننا ونعبر عنه بكلمة « شجرة » نجمع ثانية ، وبشكل قطعي ، جميع الأشجار الممكنة ، ونتعرف إليها في حقل تجاربنا . وهذا لا يعود إلى الحكم وإنما إلى الكائن الذي هو الوحدة الجوهرية للتحديدات التي نرى انتشارها في الواقع الظاهراتي : فالشجرة هي بكاملها شجرة في كل من أجزائها . والشجرة وحدة الجذور والجذع والأغصان والأوراق والثمار . ولا يمكنها أن تكون إلا لأنها بكليتها وبكمونها ضمن جرثومها . عندما يقول هيغل ، بشكل مجازي ، إن هذا الجرثوم هو المفهوم ، فهو يعني إذن أن وحدة الفوارق هذه التي تصنع الشيء الواقعي ليست ، أصلياً ، في التمثيل وإنما في الكائن بالضغط ، وتصبح فعلية في إجراء انتشارها في آوانات مختلفة وبواسطة هذا الإجراء . فالمفهوم ليس إذن موجوداً بالفعل إلا إذا نفى ذاته متخذاً شكلاً وأصبح ، في

مثلنا ، شيئاً محسوساً . فعليه أن يتحول من الشمولي الى الخاص :
فالشجرة ليست شجرة بشكل عام ، ولكنها مع ذلك هي هذه
السديانة هنا ، أو شجرة البلوط تلك هناك في طرف غابة . ولكن
الشجرة موجودة دون أن تنحصر في السلسلة اللامتناهية للأشجار
الخاصة : ولولم تكن كذلك لكان التبصر غير المحدود لوجودها يمنع
أي إعادة تجميع في نوع واحد ، ولما تمكنا من التعرف اليها عبر
الأشجار . فالخاص ذاته - نفي الشمولي - هو إذن منفي لمصلحة
الفريد الذي لا يمكن التعرف إليه إلا في مساهمته مع الشمولي ، كما
يقول ج - هيپوليت . J.Hyppolite :

« المفهوم هو القدرة الكلية التي ليست هذه القدرة إلا بإظهار ذاتها
وتأكيد ذاتها في الآخر الخاص بها ، إنها الشمولي الذي يظهر كالتفرد
للخاص ويتحدد بشكل كامل فيه كالتفني الأصيل أو التفرد
الأصيل » (1) .

فالفكرة هي وحدة المفهوم ، والواقع المحدد من قبل المفهوم :
« المفهوم هو النفس والواقع هو الغلاف الجسائي . والمفهوم المحقق
هو الفكرة (. . .) . فالفكرة هي إذن الواقعي بشكل عام ولا شيء غير
الواقعي . فها هو واقعي يظهر إذن في أول الأمر على ان له وجوداً
خارجياً ، على أنه واقع محسوس : ولكن الواقعي المحسوس ليس حقيقياً
وواقعياً بالفعل إلا بقدر إنطباقه مع المفهوم » (Esth., I, p. 155) .

إن تأسيس التفكير على الفكرة ليس إذن الانطلاق من تجرييد
محدد فكرياً . إنه الاعتراف بأن هذا الروحي لا يمكن أن يكون
حقيقة إلا إذ تجسد ، أي إذا أعطى المادة ذاتها تصويراً يظهره بشكل

(1) Genèse et structure de la philosophie d'esprit (Aubier, p. 143) .

صحيح ، وهو ما يعبر عن ذاته في هذه الفرضية التي تتضمن في النهاية النظام الهيجلي كله : لا يمكننا أن نقول عن المطلق إنه ماهية وإنما موضوع .

« يجب أن نقول عن المطلق إنه نتيجة بشكل جوهري ، أي إنه ، في النهاية فقط ، ما هو في الحقيقة : وفي ذلك تتكون طبيعته بالضبط أي أن يكون واقعاً فعلياً ، موضوعاً أو نمواً في ذاته » (Pheno., Préf., I, p. 19) .

والانطلاق من الفكرة للتفكير في الفن والقول إن الجميل هو الفكرة ، هما إذن طرح الوحدة التصورية للمجموعة التاريخية لأعمال الفن ، وفي الوقت عينه ، إضفاء معنى عليه . إن الاعتراف بأن إنتاجاً مجرداً من مدلول هو أيضاً مجرد من سبب وجوده ، وبالتالي فهو غير موجود فعلياً : إن العمل الفني ، إذا لم يكن فكرة مجردة منفصلة عن العالم المادي ، لا مجرد صورة قابلة لأن تنحصر في أي فائدة ، هو الوحدة الدالة على شكل محسوس ، وعلى محتوى روحي تحت سيطرة المحتوى . « لا يوجد في العمل الفني أي شيء إلا ما يعود للمحتوى ويصلح للتعبير عنه » (Esth., I, p. 144) . فالفكرة لم تعد إذن ، كما عند أفلاطون ، جوهرراً منفصلاً عن المظاهر . إنها تتيح التفكير في وحدة إجراء غائي وضرورته .

تصوير ومحتوى

هذا التفصيل للشكل المحسوس وللمحتوى يجب أن لا يحمل التباساً : فالأمر لا يتعلق بانحصار العمل الى مقول قابل للتحديد فكرياً . فتجاه الحقيقي الحاضر في الفن تكون حقائق الإدراك ، التي نحصل عليها من التحليل ، تجريدات عادية . ويبقى المحتوى الروحي ذاته تجريداً صرفاً مجرداً من واقع فعلي

(wirklichkeit) إذا لم يتزود بوسائل إتخاذ صورة ، أي أن يتحقق بطريقة تناسب ما هو عليه .

« يجب أن لا ننسى أن كل جوهر وكل حقيقة ، كي لا يبقيا تجريداً صرفاً ، عليهما أن يظهرأ (. . .) . فالظهور ذاته هو بعيد عن أن يكون شيئاً ما غير جوهري ، إنه يكون ، على العكس ، أونة جوهرية للجوهر » (المرجع عينه ، صفحة 29) .

والجوهر لا يكون في حقيقته الا بقدر ما يتفاضل عن ذاته ، أي أن يظهر في صورة خاصة وتامة . فالصورة ليست إذن غلغلاً مألوفاً ، مجرد ثياب مستعارة ، حكاية القيام بجولة صغيرة في المكان والزمان . إنها ليست هذا الوعاء القليل الأهمية . وحسبنا أن نثمل . . . بفضل محتواه . وإذا كان المظهر جوهرياً للجوهر فلأن الجوهر يبين ذاته فيه ولا يمكنه ذلك إلا إذا حدده بما يتوافق مع طبيعته الخاصة . وعلى عكس ما يمكن للصيغة الأولية أن تترك من مجال للتفكير، وعلى عكس الافكار الكثيرة التي تلقيناها من هيغل ، فإن هذه الأولية المعطاة للمحتوى لا تعني أن التصوير هو حشوي ، على العكس تماماً : لأن وحدة المحسوس والجلي ينظر اليها على أنها متناقضة ، فالتمفصل في العمل للصورة والمحتوى لم يتم تحليله أبداً على أنه حضور مشترك كماهيتين غريبتين أولاهما عن الثانية ، وإنما كنتيجة لقدرة المفهوم على أن يحقق ذاته ، أي أن يعطي ذاته الصورة التي تناسبه . قالتصوير يؤمن للمحتوى حضوره الواقعي ، ووجوده الملموس . وهذا ما نراه : إذا كان المحتوى حاسماً فليس لأن بالامكان اعتباره بذاته بالاستقلال عن التصوير ، وإنما بالأحرى لأنه يحدد الصورة الخاصة التي بدونها لن يكون سوى تجريد . إن ضبط المحتوى يعني إذن إدراك سبب التصوير . وهكذا ، عندما

استعدنا قراءة الرسم الهولندي ، حاولنا بيان أن الرسم وحده بإمكانه أن يرتبط بالمظاهر المعبرة كذلك ، وأن هذه الفائدة مؤسسة على حركة تاريخ الشعب الهولندي . إن إحساس الشعب الهولندي بذاته في هذه الآونة لم يكن بإمكانه أن يظهر في شكل فني غير الشكل الذي أخذه هذا الرسم . فالصورة والمحتوى ليسا إذن قابلين للفصل واقعياً : فالصورة هي الوساطة التي بدونها لا يكون للروحي وجود . فهي لن تكون أبداً غير مناسبة للمحتوى الذي تحتبسه : حتى ما نعتبره رعونة يأخذ معنى . فالتشويهاة تعبر عن حالة للروح لم تتمكن فيها من أن تتجسد إلا عن طريق الوساطة هذه . فالعمل الفني هو إذن شكل خارجي حرفياً ، العنصر المحسوس الذي يظهر المحتوى الروحي ، لا عن طريق حركة إسناد ، وإنما عن طريق تنظيم لأجزائه ، تنظيم لا يمكن أن يكون إلا نتيجة عمل روحي (Cf. Texte 5) .

الجميل

يبقى أن نحدد بالضبط ما هو المحتوى الذي يأخذ صورة فنية . فبالاستناد الى كل ما سبق أن أبديناه بإمكاننا ، بسهولة ، أن ندرك أنه الروح ذاتها ، الحقيقي ، هذا المطلق الذي به يأخذ التمزق ، الذي هو عمق الوجود البشري ، معنى ، والذي فيه تستطيع التناقضات أن تمتص ذاتها . وفي نبرات صوفية محففة هو يمثل عند هيغل هذا اللامتناهي غير الموجود الا بوساطة المتناهي الذي لا يمكن أن يوجد بدون الاتجاه الى اللامتناهي . ومن هنا هذه الميزة الجوهرية : « هناك في الفن معرفة للروح المطلقة على أنها مادة للروح المتناهية » (المرجع عينه ، صفحة 142) . إن المطلق في الفن هو الذي يأخذ صورة محسوسة ، ويسعى إلى أن يتمثل نفسه .

وهذا ما سبق أن رأيناه في اشكال أخرى مبيّن ان في الفن تعطي الروح صورة عن ذاتها ، في آونة محددة ، وأن الفن هو الآونة الأولى المحسوسة للاحساس بالذات للروح . وبهذا المعنى يمكن للفن أن يكون حقيقياً :

« إن الأنا أو مادة خارجية أو عملاً أو حدثاً أو حالة ، لا بالمعنى الذاتي للكلمة الذي هو المطابقة لتمثيلي ، وإنما بالمعنى الموضوعي ، ليست ، في واقعها ، سوى تحقيق المفهوم ذاته (Esth., I, p. 160) .

يمكن إذن الاستنتاج بأن عملاً ما هو حقيقي بمقدار المفهوم ، أي ، كما سبق أن رأينا ، ان الروح كحرية وكقدرة على تحديد ذاتها ، تتحقق فيه . ولكن التوافق بين الروحي وبين المحسوس ليس دائماً فعلياً : فإذا فهمناه كنتيجة للعمل ندرك بسهولة أن آونات غير متوافقة تنصب المجرى التدريجي لانتاجه . فالمثل الاعلى يتميز إذن بالملاءمة بين المحتوى والتصوير ، ويساهم بذلك في الحقيقي . والجميل هو إذن كالشكل المحسوس للحقيقي ، بمعناه الموضوعي حيث الحقيقي يعني الفعلي ، وإذن العقلاني أيضاً . ولكن الجميل يحتفظ بهذه الفريدة الجوهرية للظهور دائماً في شكل محسوس . « الجميل هو الفكرة المفهومة كوحدة فورية للمفهوم ولواقعه ، من أجل أن يتمثل في إظهار واقعي ومحسوس » (Esth., I, p. 166) ، مما يشكل ، في الوقت عينه ، جوهر هذا الشكل للروح وتحديده الذي هو الفن . من هنا تنجم ثلاث محصلات :

1 - إن الفكرة ، في الطبيعة ، هي في حركة الحياة التي هي انتشار قدرة في تعددية لا متناهية للصور ، وإنما هي أيضاً في العضوية توزع الاعضاء المتممة في ظل وحدة المجموع الجسائي . والعضوية ليست آلة : إنها منظمة ذاتياً بشكل مرتبط بغاية

داخلية ، وبالتالي هي لا تحددها خارجياً . إلا أن هذه الوحدة الطبيعية تبقى محددة لأنها مجردة من الاحساس بالذات : إنها ليست جميلة إلا بالنسبة الى الغير ، أي بالنسبة اليها ، المزودين بالاحساس بالذات وبالعقل والقادرين بالتالي على أن نرى ، في هذه المواد الطبيعية ، التعبير عن الروحي .

2 - الجمال الفني هو إذن متفوق على الجمال الطبيعي ، لأن الروح فيه تعمل عملها بوعي ، مما يعطي معنى للعمل الفني : « إن مهمة الفن أن يعمل بشكل يصبح الظاهراتي ، في نقاط مساحته كافة ، العين ، مركز النفس ، ويجعل الروح محسوسة » (المرجع عينه ، صفحة 210) . فالفن يمكنه ، بهذا الشرط فقط ، حياة النماذج الطبيعية : وذلك من أجل تحقيقها وروحيتها ، أي اعتبارها بالاستقلال عن تحديداتها الخاصة وعن الحوادث التي يمكن أن تؤثر فيها . وعلى العكس تتميز صورة المثل الأعلى باستقلالها وقدرتها على تحديد ذاتها بذاتها ، وأن تحقق ، في الوقت عينه ، غايات أو تعبر عن أحاسيس ليست خاصة وإنما شمولية ، وفي النهاية ، إن فيدياس Phidias هو الذي جعل من الجسد البشري جسداً جميلاً ، وصوفوكل Sophocle جعل من أنتيغون Antigone وكريون Créon صوري المعارضة المحتومة بين بُعدي القانون والواجب تجاه الأموات والواجب تجاه الحاضرة : ليونار Léonard ورافايل Raphaël رسما الصورة الكاملة للحب الامومي . وشكسبير دفع بالطبائع الأكثر براءة كما الأكثر حقارة الى أجملها . والرسامون الهولنديون رفعوا المبتذل أو التافه حتى المعنى الذي يجذب شعب ذاته من جديد حوله . فهؤلاء وأولئك لا يحدون نماذجهم المكتملة في العالم الطبيعي . وعلى العكس : إنهم بعملهم يفتحون عيوننا على جمال الطبيعة بروحيتها

وافتاح الشكل الذي يتوافق مع المحتوى الروحي الذي يحملونه .
وليس في وسع الفن روحنة الطبيعة إلا لأن الطبيعة تفترض الروح ،
دائرة الأمثلة المطلقة .

3 - إذا كان من الممكن تطبيق المثل الأعلى فلأن الفن يتحدد في
المثل الأعلى ، في إجراء مفارقات ، ويتنشر في التاريخ . ومن أجل
ذلك ، كما سبق أن رأينا ، تكون الجمالية ممكنة : رؤية نظرية
متواترة ، معرفة الفن في واقعه ، أي في تاريخه - والجمالية الهيغلية لا
يمكن أن تكون الا تاريخية بالقدر الذي ترفض فيه ذاتها أن تكون
معيارية ، أو بالأصح بكون المنطق الذي تتأسس عليه يدمج بُعد
الغيرية ، وبالتالي إذن بُعد الزمن ، فالحقيقة لا يمكن فهمها إلا في
حركة مسير تدريجي ، تتجاوز كل آونة الآونة السابقة وتندمجها
فيها . والمثل الأعلى ليس معياراً لأنه لا يصلح لتحديد أولي لشروط
انتاج الجميل . إنه يمنع ، في الوقت عينه ، أي نسبية
relativisme تاريخية . إلا أنه ليس سوى معنى الجمالية ، أي
كإعكاس متصور ومتواتر للفن . يجب إذن أن ننظر الى الطرق
الملموسة لتحقيق المثل الأعلى للفن ، أي تمييز الشكل الخاص ،
لكل من آونات هذه الصيرورة . بعد النظر الى الفكرة كمكوّن
للمثل الأعلى ، نكون أمام تحديد الأشكال الفنية الكبرى في طابعها
الجوهري . والفن ، بطبيعة الحال ، يركز على تناقض بين الروحي
وبين المحسوس ، بين اللامتناهي وبين المتناهي ، فنستشعر أن أي
شكل لن يكون بذاته ثابتاً بشكل كاف ، وأن كل شكل إذن يكون
كذلك آونات من حركة المثل الأعلى للفن حتى الأخيرة التي يشكل
تجاوزها تجاوز الفن نفسه . فموت الفن إذن ملحوظ في مفهومه
عينه ، لا كحدث تاريخي ، وإنما كضرورة منطقية .

هرم - معبد - كاتدرائية

ليست الفكرة تجريداً منفصلاً عن الظهور وإنما ، وعلى العكس تماماً ، تتفاضل في ذاتها في آوانات تشكل هي وحدتها ، والنظر الى الفن في نطاق الفكرة هو إذن النظر الى الأشكال التي تتحقق فيها فعلياً ، الى الضرورة الفاعلة في إجراء الفن عبر التاريخ . إن الإنجازات الفريدة لها ، حقاً ، حصّة من الاحتمال ، على اعتبار أنها تحمل إسماعاً علمياً . ولكن الجوهرى ليس هنا : إذا كان العقلاني هو وحده الواقعي ، فإن وجود الانجاز لا يدرك إلا بمساهمته بهذه الضرورة المتأصلة في حركة العقل في التاريخ . وبمقارنة الهرم بالمعبد والكاتدرائية ، نبغي أن نبيّن ، في العمل ، هذه الضرورة .

الهرم

« إن ما يلفت أول الأمر لدى رؤية هذه العمارات المدهشة ، الأبعاد اللاقياسية (. . .) . من حيث الشكل ليس فيها ما يجذب ، فبضع دقائق تكفي للقيام بدوران حولها والاحتفاظ بذكرها » (Esth., III, p. 49) .

إنتاج بدون فائدة ، كبير قطعاً ولكنه ، مع ذلك ، يطرح مشكلة : ما هو مقصدها ؟ هذا السؤال لا يمكن إلا أن يطرح : يتمثل الهرم ، فوراً ، كإنجاز ، كإنتاج عمل وليس معطى طبيعياً . ومع ذلك فليس هناك أي شيء مرئي يعلن سبب وجوده . بحجم معتاد وغلاف غامض انه يعرض داخلية مخبئة . لم هذه العتمة ؟ وما هو أكثر تناقضاً : لماذا يأخذ المعتم شكلاً بسيطاً ؟ إن تعقيد

العمل الرمزي هو الذي يطرحه هذا السؤال .

المهرم هو ، في الواقع ، التحقيق النموذجي لعمل الفنان المصري . إنه يعطي « في بساطته لوحة الفن الرمزي عينه » (Esth., II, p. 70) . يجب أن نفهم إذن ماذا يقصد هينغل هنا بالبساطة . لأول وهلة لا يشكل هذا المفهوم مشكلة : الاهرامات ، من الوجهة الهندسية ، « ارتباطات بسيطة لخطوط مستقيمة مع مساحات مسطحة ونسب متساوية في الأقسام ، حيث اللاقياسية لما هو مستدير مدبّرة » (Texte 2) . وبعبارة أخرى إنها منحسرة في علاقات بسيطة من الوجهة الرياضية ، تتحاشى الصعوبات التي يمكن أن تمثلها الأرقام غير العقلانية . وإذا لم نأخذ بالاعتبار ، ما يبدو أن هينغل يحمله ظاهرياً ، إن هرم خوفو Khéops مشاد حسب نسب داخلية تفرضها الدورة القمرية⁽¹⁾ ، فهذه البساطة الشكلية الظاهرية تكشف طبيعة الروح التي هي في مبدئه : « إن الشكل الأول ، لأنه الشكل المباشر ، هو الشكل المجرد للادراك » (المرجع عينه) . شكل قائم ولا ريب . ولكنه يتضمن الجوهر في التفسير الذي نبعث عنه . فلنحاول إيضاحه .

إننا نفهم على الفور أن الهرم (كما المِثْلَة) هو في هذا النص

(1) الدورة القمرية nombre d'or مدتها تسع عشرة سنة ، وهي مقدار رياضي والتعبير الرقمي عنه هو $\frac{1+\sqrt{5}}{2} \approx 1,618$ ، وهو يدخل في حساب النسب الذي ، على مدى تاريخ الفن ، كان موضوع علم روحاني حقيقي طالما أنه كان يعتبر كمفتاح الجبال المطلق ، وحتى كمفتاح معرفة الكون والالهي . وبما أننا يمكن أن نجده ثانية في نسب الجسم البشري ، وبما أنه لا يعبر عن ذاته في نسبة حسابية بسيطة ، فهو إذن الأجل الجوهري المتعش للتجريد في تشييدات الادراك .

محدد مكانه في حركة تاريخ ، ونحارج ذلك سيكون غير مفهوم بالنسبة الينا : الهرم شكل بسيط ، أي مجرد ، لأنه الشكل الاول ، شكل من الادراك . هكذا هي نقطة الانطلاق للتحليل الذي تقترحه الظاهراتية . يجب هنا التذكر بأن هذا النص موجود في الفصل السابع من La Phénoménologie de l'esprit المكرس لتحليل الدين ، أي للمعرفة التي تأخذ بها الروح لذاتها : تكرار دائري للأونات المختلفة لاجراء الروح التي تمر دائماً بالمراحل عينها في جميع مستويات تحقيقها . فالإدراك يتوافق مع المرحلة الثالثة للأونة الأولى ، أي الضمير المتميز بخارجانية الموضوع والمادة : فالضمير يتثبت من أن هناك مادة ، دون أن يتمكن أبداً من أن يتعرف الى ذاته حقيقة في المادة التي تطرح خارج ذاته . والإدراك ليس معطى أصلي للضمير وإنما نتيجة صادرة عن نفي مزدوج : نفي اليقين المحسوس ، أي نفي الشعور المباشر بوجود واقع هنا والآن ؛ ونفي للادراك الحسي أي لوضع شيء ما ، لماهية غير معطاة أبداً كماهية في الخبرة ، ولكنها توحد واقعياً تعددية الاحساس المتقلبة التي تؤثر في الموضوع ، ويتميز بانحسار الظاهرات في قوانين رياضية ، في علاقات بسيطة . حركة تجريد يفقه الإدراك منها ان الطبيعة تسوسها مبادئها الخاصة بها . وهذه الحركة الأولى ، حركة الضمير ، سوف يتم تجاوزها بحركة الاحساس بالذات ، أي بالاعتراف بالذات خارج الذات ، وفي الآخر . وإذا ألقينا بهذا الرسم البياني على مستوى تاريخ البشرية ، أو بالأصح على مستوى المفهوم الذي يكونه الناس عما هي الروح ، وبماذا يأخذ وجودهم التاريخي معنى ، أي على مستوى تاريخ الفن والدين ، فإن الصيغة التي نفسرها تتوضح بسهولة . ونكرر القول انه ، على هذا المستوى ، تعتبر الروح ذاتها كإداة معرفة . ولكنها لا تستطيع فعل

ذلك في أول الأمر إلا إذا أدركت ذاتها بواسطة واقع موضوعي عن طريق وساطة شكل محدد ، نهائي ، وقابل لأن يدل عليها بعيداً عن الوجود المألوف المباشر . وعلى طريقة الطفل الذي « يريد أن يرى أشياء هو ذاته فاعلها ، فإذا رمى بأحجار في الماء ، فلكي يرى هذه الدوائر التي تتشكل والتي هي من صنعه ، ويرى فيها ثانية ما يشبه انعكاساً من ذاته » (Esth; I, p. 61) . فالتصوير إذن هو الوساطة التي بدونها تكون الروح تجريداً غير محدد . وهذا السبب هو السبب الذي من أجله كان الشكل الأولي قبلاً نتيجة لا معطى أصلياً كان يمكن أن تكون الروح فيه محتواة كأنها في بيضة . كان من المفروض أولاً أن تبحث الروح عن ذاتها في واقع محسوس معتبر فوراً كإلهي : وهذا ما يعبر عنه في عبادة الروح المضيئة حيث يكون النجم الشمسي ذاته قد اتخذ كإله وليس كصورة ممثلة للإلهي . ثم بدخول الروح في ذاتها تعتبر نفسها كإلهية غير قابلة للتمثيل ، مبدأ مطلق لأي وجود ، وكيان غير محدد تذوب فيه ، بعد الموت ، النفوس الفردية . هذه هي ، حسب هيجل ، السمة المسيطرة للاديان الهندوسية الأولى القادرة على تمييز الروحي من الطبيعي دون التوصل إلى تصور الذاتية الشخصية . كان يمكن التعرف ، في ظل هذه الصور الثقافية ، إلى ميزات اليقين المحسوس والإدراك الحسي . وهذه المراحل هي سابقة للفن : فالروح ، وهي لا تدرك ذاتها إلا انطلاقاً من قواعد طبيعية (الشمس ، وجود كائنات حية وفانية وقادرة على التناسل) ، أي روح الدين والطبيعة ، لا تدع ذاتها تحدد في أي شكل ، ولا تستطيع كذلك تحقيق أي إنجاز يكون له معنى . إنها هذه القدرة على إنعاش الكائنات الطبيعية ولكنها ، في الوقت عينه ، تبقى غريبة عنها . وتمثل مصر ، في التاريخ الهيجلي ، هذا التقدم الذي هو العمل الحرفي ، أي التحديد

الفعلي ، من قبل الروح ذاتها ، لأشكال محسوسة ، وإنتاج الحاجات التي لم تعد معطيات فورية للطبيعة وإنما إنجازات يدعمها نشاط روحي نوعي . لا أهمية تذكر هنا للصدق التاريخي للتأكيد ، فما يجب إدراكه هو المنطق الفلسفي الذي يجعل من عمل الحرفي قاعدة النشاط الفني . وإذا كان الشكل الأول هذا مجرداً فلأن الروح ليس في وسعها التعرف الى ذاتها فيه حقيقة : انه حاجة محرومة من الحياة حتى أنها غير قادرة على عرض سبب وجودها بشكل واضح . ويتم كل شيء كما لو انه قد تم التخلي عنه هنا ، كمجرد أثر يجبل ، كما لسيبه ، الى حدث إنتاج قصدي . فالتجريد والسر الخفي ليسا إذن الا مظهرين لخاصية واحدة : تجريد الشكل الفكري بمنع الروح من أن تقيم في الانجاز مما يعبر عنه ، في نظرنا ، في الاستحالة التي نجد أنفسنا فيها للكشف عن مدلوله بالأخذ بالاعتبار الشكل وحده . فالانجاز هو إقفال وليس فتحاً : إنه يظهر لنا قائماً ، لا لأننا لا نملك الأفكار التي تسمح بفك رموز الرسالة ، وإنما لأن المعنى لا يمكنه أن يكون فيها واضحاً ومقدماً بشكل فعلي . وعلى عكس رأي شائع ، يبين هيفل أن عتمة هذه الانجازات لا تعود الى الجهل الذي نكون فيه أمام سر ضائع ، وإنما هي جوهرية لها . ويجري كل شيء كما لو أن معنى الانجاز يتجاوز منتجته الخاص : فالحرفي المصري ليس « العامل الروحي » اليوناني . إنه يتنكر لذاته في الاعتقاد بمعنى عميق وخفي .

هذا هو باعث الخاصية الرمزية لانجازات الفن المصري . رمز هو ، في الواقع ، نوع من اشارة تشير مدلولاً عاماً انطلاقاً من صورة قابلة لاحتوائه ، بدون أن تتوافق معه ، من أجل ذلك ، بشكل ملائم . وهكذا بإمكان الاسد أن يرمز الى القوة ، والشعلب الى

الحيلة ، والمثلث الى الثلاث ، ولكن السيف لا يستطيع وحده أن يرمز الى العدالة . فالرمزية تفترض إذن نشاط التخيل الذي به ، وعبر لعبة مماثلات ، يعطي المدلول نفسه . إن تعريفاً كهذا لا يزال سطوحياً ويعود ، بشكل رئيسي ، إلى ما يسميه هيغل رمزية واعية تتحقق في أسلوب أدبي كالاستعارة والمجاز أكثر مما تتحقق في صور فنية محددة . وقد دعيت الرمزية المصرية لا شعورية لأنها تعود الى نشاط الروح التي تبحث عن ذاتها ، دون أن تعرف معنى التماسها غير الموجود إلا في الأشكال التي تنتجها دون أن تتعرف فيها أبداً إلى ذاتها بشكل واقعي ، والتي ليس في وسعها التخلص من تحديد مقلص إلا في متابعة لعبة التصويرات الرمزية في مجموعة معقدة تتوضح فيها التشكيلات الفنية وتتقنع بشكل تبادلي . إنه عمل رمزي بلا أصل ولا غاية تقوم به الروح في هذه المرحلة ، عمل لا يقبل التفسير باسناد الى معنى واضح ، وإنما بمنطق ترابطي يتيح الانتقال من صورة إلى أخرى ، وتلعب كل صورة بالتناوب دور المدلول أو الرمز .

« يمثل اوزيريس Osiris النيل والشمس . والشمس والنيل هما بدورهما رمزا الحياة البشرية ، ولكل منهما مدلوله الذي هو رمز الرمز الذي يغدو مدلولاً . وأي تحديد لن يكون صورة بدون أن يكون ، في الوقت عينه ، مدلولاً : فكل مدلول هو المدلول الآخر الذي يتم تفسيره به . وهكذا يتشكل تمثيل واحد وغني حيث ترتبط عدة تمثيلات وحيث تبقى الفردية العقدة الأساسية ولا تحل في العام . فالتمثيل بوجه عام أو الفكرة عينها التي تشكل رابطة المائلة لا تنبجس بحرية كفكرة بالنسبة الى الضمير ، وإنما تبقى مغمضة على أنها ارتباط داخلي » (2) .

Leçons sur la philosophie de l'histoire, trad. Gibelin, Vrin, 1979, p. (2)

. 159

استشهاد طويل فعلاً ولكنه يميّز بوضوح ما سميناه عمل رمزية ،
ويظهر أسباب العتمة الجسهرية الخاصة بالرمزية . وإذا كان
بالامكان القول إن أسطورة أوزيريس هي التمثيل المجازي
للظروف الطبيعية للحياة المصرية الذي يضيف عليها بذلك معنى ،
أي يفصلها عن وجودها العادي الطبيعي ، فيمكننا أن نقول إن
المهرم هو صورة كنائية لجسد الفرعون الذي تحبسه⁽³⁾ .

وإذا استعدنا ، بالفعل ، وصف الهرم ، كحجم بلا فتحة ،
يمكن القول إنه يحقق تماماً مفهوم الغلاف . وأهميته تبدو بنسبة ما
يحبسه . إنه يعرض ، في بساطته الهندسية الظاهرة ، الصورة
الخارجية للداخلية الصرف ، هذا الداخل الذي لا يمكنه الخروج
من ذاته خوفاً من القضاء ، والذي لا يكون إلا إذا توقى التعليقات
الغريبة بانطوائه في ذاته . وعندما نعلم أن الهرم هو لجسد ، وأنه
يحتوي جسداً ميتاً معطراً ، تتوضح اللعبة الكنائية : إنه بالنسبة الى
الجسد ما هو الجسد بالنسبة الى النفس ، ويدعو الى الاعتقاد بأن
النفس لا تنحصر في وجودها المادي . ويمكن أن يبدو ، لأول
وهلة ، ان الاعتقاد بخلود النفس لا يمكنه أن يتزامن مع الاحتفاظ
بالغلاف الجسدي الذي تحلّى عنه . إلا أن العكس هو الصحيح :
إن الاحتفاظ بالجسد ، وتقديم رعاية أكثر له ، والعمل على عدم
تعرضه للقضاء مرة أخرى بأن يتساقط رماداً ، ووقايته من الابداء
بتعطيره ، تعني صنع إشارة مصير النفس التي غادرت ، وهذا ما

(3) المجاز *métaphore* هو صورة الأسلوب في استعمال تعبير لستبدل به تعبيراً آخر بعد
حذف التعابير التي تدخل المقارنة . والكناية *métonymie* هي صورة الأسلوب
التي بموجبها ندل على فكرة بفكرة أخرى ، وترتبط هاتان الفكرتان بعلاقة السبب
بالنتيجة ، والمحتوى بالمحتوى ، والجزء بالكل .

يؤكدده المؤرخون : لقد راق لهيغل أن يذكر بأن هيرودوت Herodote يعتبر الدين المصري على أنه أول من اعتقد بخلود النفس الفردية . ويصبح الجسد المعطر والهرم المغلق ، والتقسام بين الحياة وبين الموت واضحة : فالذات المحاسبة على أفعالها تعرض للمحكمة ما يتعلق بالأموات الذين تترأسهم أوزيريس وتدخل وهي تتبع طريق الغرب ، طريق الشمس في المغيب ، في المملكة الديمائية . ومجموع الصور الرمزية يشكل نظاماً معقداً يتفاعل فيه المجاز والكناية في تشكيلات تحاول إبراز مدلول المصير الشخصي . وهذا التعقيد وهذا الالتباس هما إشارة : إن الإنسان لا يعتبر نفسه كفرد حر يحدد عالمه من ذاته ، ويحمل في ذاته معنى وجوده ، ويبقى ، بالنسبة الى ذاته ، لغزاً .

والهرم هو تماماً اللوحة المكثفة للفن الرمزي : إنه يخفي ، طيً بساطة الشكل ، سرّاً . إلا أن هذا السر الذي يحتجسه ليس سوى الإنسان نفسه الذي لا يعترف بذاته كشخصية حرة ، ولا يستطيع إذن ، واقعياً ، أن يتعرف الى ذاته في إنجازات تبقى خارجية بالنسبة اليه . وهو لا يقيم فيها إلا ميتاً ، « كروح خارجية في إجازة وتخلت عن تفسيرها بالواقع الفعلي » (2) . إلا أن هؤلاء الأموات يبقون أفراداً إستناداً الى مصيرهم في مملكة الأموات . وهذه الداخلية الشخصية لا تظهر لنا إلا في غيابها وبسبب غيابها : إنها لا تتأكد لذاتها في نشاط يظهرها كاملة ، فالكائن في ذاته والكائن لذاته يقيان منفصلين . والحال أن خبرة العمل التي دشنتها الحرفي المصري هي التي ستتيح وحدتها : فهنا تظهر لا بما يتعارض مع الداخلية الروحية وإنما بما تظهر فيه فعلياً .

(3 مكرر) الديمائي : ما هو كائن تحت الأرض Souterrain .

وينظر الى هذا التطور على مستويين متداخلين : مستوى أشكال الروح ومستوى الصور الفنية . وتظهر اليونان كأونة من الفردية الجميلة ، فالرجل يعيش في نظام أخلاقي يعترف به بأنه نظامه . ويقابل ذلك إنفصال بين الفن المعماري وبين النحت . أما العمل المعماري في الهرم فيظهر ، لأول مرة ، متطابقاً مع المفهوم : فللهرم قصدية في أن يأوي ، ولكنه لا يحقق ذلك بشكل مثالي لأنه يقتنع الجوهر في أي ما يأويه : والغلاف يظهر على أنه أكثر أهمية من المغلف . إن تناقضاً كهذا لا يعيش طويلاً . تطوراً يجب إذن أن يريا النور : فعل هذا التناقض أن يفتح ويسمح بالحركة الداخلية/ الخارجية . فالداخلية ذاتها ، أي الذات الفردية ، عليها أن تؤكد ذاتها في استقلاليتها . وبعبارة أخرى إن الروح التي كانت قد بقيت مقطوعة عن الأشكال المحسوسة عليها أن تجد صورة قابلة لأن تعبر عنها بشكل مناسب ، أن تجد وسيلة لتمثل في المحسوس لا ضده .

المعبد

أول اقتراب من المعابد اليونانية يجعلنا نحس بذلك فوراً : « إنها تعطي مظهراً يرضي تماماً ويجعلنا لا نرغب في أكثر من ذلك » (Esth., III, p. 74) . فنحن أمام طريقة كمال ، أمام مطلق . هذا الرضا المعترف به شخصياً هو مؤسس موضوعياً على تناسق لصرح ، السر الحقيقي للبناء اليوناني ، والتعبير عن نوع من الغريزة الفنية . ومع ذلك فإن سرّاً كهذا ليس فيه أي غموض : فالمعبد يسلم مفاتيحه من يعرف كيف يستجوبه . ويجب ، من أجل ذلك ، تقسيمه إلى أجزاء مكوّنة ، وحساب النسب الداخلية لا بوصف تجريبي ، وإنما باللجوء الى تحليل عقلائي مؤسس على مفهوم العمل المعماري .

والفن المعماري ، كجميع الفنون ، يصنع المادة الخام ويمحوها لينفخ فيها مدلولاً . وتتحقق وظيفته الخاصة به في نتاج له ، من الكوخ الى المعبد ، خاصية الاحاطة بحجم لتكوين داخل هو مكان وحدة التجمع أو الملاذ لتأثيل الاله ، مروراً بالهرم وهو مكان جسد الفرعون الميت . وهذا يعني أن الإنجازات المعمارية ليس لها معنى في ذاتها : إنها تتجاوب دائماً مع قصصية خارجية ، فهي إذن ، بالضرورة ، مؤسسة على مبادئ تحديد آلي ، دون أن يكون بإمكانها استعارة أي شيء أصيل للسيادة العضوية : فالأفراد ، في ذلك ، غير محدودين من الداخل ، إلا أنهم يحتسبون في ذاتهم قصديتهم - كما هو الحال مع الجسد البشري - الى أن يسيطروا ، بكل حرية ، أعضائهم في المدى . والانجاز المعماري ليس وليد تقليد الطبيعة الحية ، وإنما يتجاوب مع متطلبات تستطيع ضرورة آلية ، بكل بساطة ، إرضاءها . وإذا كان علينا أن نلخص فيإمكاننا القول انها تؤزل ، دائماً ، الى حل المسألة التالية : تنضيد كتل حاملة وكتل محمولة في سبيل الاحاطة بحجم في المدى القابل لأن يرضي استعمالاً محدداً . والمعبد اليوناني ، بتحليله على هذا النحو ، هو بالنسبة الى هيغل التحقيق المناسب لمفهوم الانجاز المعماري . ومن هنا هذا الجذب الذي يمارسه الفن المعماري اليوناني والارضاء الذي يحمله . فإذا انحسر الى عناصره البسيطة ، يغدو المعبد تشكيلاً للأعمدة ، وهيكلًا لبنيان ، وغشاء (3 ثلاثاً) منحنيًا ، وجدراناً . إن أول خاصية مريئة له هي في الفارق بين الأعمدة وبين الجدران ، بطريقة تكون فيها وظيفتا الدعم والتسييج مؤتمتين ، منطقياً ، بعنصرين متميزين : فالعمود ، إذا أخذناه بحد ذاته ، يدعو الى

(3 ثلاثاً) الغشاء : مجموع ما يسقف به البيت Toiture .

التفكير في وجهة نظر وظيفته في المجموعة وحسب : بارتكازه على قدم ، وانتهائه على تاج العمود ، فإن بدايته ونهايته هما مرسومتان بشكل مقصود دون أن يوحيا أبداً ، كما هو الحال في الركيزة ، بشعور الانغراز تحت الأرض الى حد ما . فهو غير محدد إذن مصادفة بتحديدات خارجية ، وإنما ، وبالضرورة ، بوضع مضطلع به ، بحرية ، في المجموعة . وللأسباب ذاتها هو لا يسعى ، على غرار العمود المصري ، الى تحديد الطبيعة الحية ، الى أن يصبح زهرة اللوتس أو النخلة : لقد تجاوز الفن المعماري اليوناني هذا المظهر المميز للرمزية الذي كان له حياة خارجية دائماً عن مبدئه الخاص به . ومن أجل ذلك أيضاً هو دائري ، وهو شكل يدل على استقلاله واكتفائه الذاتي . هو ضيق في ثلثه الأعلى وفيه أضلاع لمحو الشعور بالرتابة التي يمكن أن يثيرها شكله . ويتابع هينغل تحليله على هذا النمط مستعرضاً عناصر المعبد حتى الغماء الذي يبين أنه بلغ الكمال في انحناؤه ، وإن كان هناك سقف أو مصطبة يتوافقان ، ظاهرياً ، بشكل أفضل مع تحديدات مناخية . « إلا أن في الفن المعماري الذي يسعى اليه الجمال تكون الحاجة وحدها غير قادرة على لعب دور حاسم » (Esth., III, p. 70) . فالمصطبة تعطي إنطباع عدم إنجاز . والمسطح المنحني بكونه يظهر استحالة تشييد طبقة عليا ، دون الوصول الى إنحدار يميز للمناطق ذات المغيائية القوية (3 ريعاً) ، ينجز المعبد ككل .

ويمكن أن نقول عن العمود - وعن المعبد بمجمله - إنه أسلوب من السلامتناهي ، أو بالأحرى صورة متناهية للسلامتناهي .

(3 ريعاً) المغيائية : علم قياس الغيث أو المطر Pluviométrie .

فالمحدودية ليست ، في الواقع ، متميزة بالحدود فقط ، وإنما بواقع أن الحدود تفرض نفسها على الخارج . وهكذا فإن الموت المادي هو ، لعضوية حية ، العلامة الأقوى للمحدودية . واللامتناهي ، على العكس ، هو ما يحتبس في ذاته قدرة وجوده كلها التي هي ، بالتالي ، غير محددة بأي شيء . فالاحساس بالذات يظهر إذن على أنه الوساطة التي يبقى فيها اللامتناهي تجريداً فارغاً : فالكائن الواعي لذاته ، بوعيه لحدوده الخاصة به ، يحولها ويساهم في اللامتناهي لأنه يجد في ذاته سبب تحديدته وضرورته وأبعد من ذلك ، ويظهر جذارته في تجاوز الحدود المعترف بها . وهكذا فإن المعبد اليوناني ، وهو يحتوي على حدوده في مفهومه الخاص به ، هو صورة اللامتناهي طالما أنه لا يتعارض مع قدرة خارجية وإنما يحقق كلاً . إنه يعبر تماماً عن هذه الآونة من الاحساس دون التمكن من أن يحقق ، بشكل كامل ، اللامتناهي كقدرة تتجاوز أي تحديد : إنه لا يتحمل ، على عكس الركيزة أو الهرم ، مضاعيل قدرة خارجية . وعلى عكس الكاتدرائية هو غير قادر على إظهار الأبعد من أي حدود حيث يتكوّن اللامتناهي الأصيل . إنه كل تماماً .

والحال أن الكل ، على سبيل الحصر ، يحتبس في ذاته مبدأ وحدة أجزائه على طريقة العضوية التي ليست غايتها خارجها : « العضوية تظهر نفسها كما لو أنها تصون ذاتها وكما لو أنها تعود وقد عادت الى ذاتها » (Phéno., I, p. 220) . ومن الواضح أن عملاً معيارياً لا يمكنه أبداً تحقيق هذا المفهوم بشكل كامل طالما أنه لا يمكنه التأمل فيه في ذاته : فمعناه هو دائماً في وظيفته التي لا تتطابق مع كونه *être* . وبما أن سبب وجوده هو أن يكون غلاباً فهو لا يكون موجوداً إذن ، واقعياً ، إلا من أجل ما يغلفه ، إلا أنه يتلقى من الكائن المغلف ذاته حصّة من تحديده . وكمقرراً لئله فإن هدف المعبد هو أن

يخلق إحاطة تناسبه فعلياً ، وأن ينفتح ، لكي يأخذ ثانية صيغة هيدغر Heidegger ، على عالم هو ، شرعياً ، عالم الالهوية التي ، في هذا المكان ، تبرز للحياة الدنيوية . « كأنه آلهة خالدة تختلط بالناس الفانيين » (Esth., II, p. 218) . إلا أن هذه الآلهة لها بالضبط جميع خاصيات الفردية الجسمانية التي بدونها تبقى خارجية بحث عن العالم الطبيعي البشري.. هكذا هو التحول المادي لأساس الفن التقليدي . وبكونها بعيدة ، في الوقت ذاته ، عن الاسمى وعن اليومي ، تظهر الآلهة اليونانية فوراً على أنها « فردية مكثفة » (المرجع عينه ، صفحة 216) ، مزودة بدقة وميزة (المرجع عينه) . ولهذا السبب تأخذ الآلهة صورة الجسد الجميل لأن « الجسد البشري ليس مجرد مادة طبيعية وإنما له وظيفة تمثيل الحياة المحسوسة والطبيعية للروح ، تقريباً ، بأشكاله وبنيتة » (Esth., III, p. 122) . من هنا يبرز تناقض يقتضي حله ، ويمثل هذا الحل تجاوز الفن المعماري الرمزي بالفن المعماري الكلاسيكي . وكفن معماري ذي قصدية خارجية وتحديد آلي ، بإمكانه إدماج مبادئ الروح المنعكسة في داخله ، أي التي تظهر ذاتها له على أن في ذاتها أسباب حدودها الخاصة . إن المسكن ، من وجهة نظر المفهوم وحدها ، هو حجم هندسي ينظم المسطحات والخطوط بطريقة بسيطة : عمل إدراك يمكن أن ينحسر معناه في منفعته . وشكل كهذا ، في تجريده ، هو في تناقض مع هذه الفردية الحرة التي هي الآلهة التي يأويها في صورة جسد جميل منحوت . وبذلك يكون المعبد اليوناني هو أيضاً كل يقدم نفسه به على أنه نظام يحتسب مبدأ توزيع أجزائه . ولا يمكن للادراك أن يبقى في التجريد الهندسي . فالضمير الذي يصل الى مرحلة الاحساس بالذات لا يعود بإمكانه الاكتفاء بتملك خارجي ، بمجرد تقليد ، للعضوي . والانجاز

المعماري ، الذي ليس بإمكانه إلا أن يكون مؤسساً على مبادئ هندسية ، سوف يسمو بهذا التجريد البارد بإدماج اللاقياسية الخاصة بالحياة . « إن حيوية العضوي يتم تلقياً في الشكل المجرد للدراك ، في الوقت عينه الذي تم فيه حفظ جوهره واللاقياسية بالنسبة إلى الإدراك » (Texte 3) .

إننا هنا ، بشكل ملموس ، أمام هذا التناغم المدرك فوراً على أنه أحد الميزات الجوهرية للمعبد . انسجام داخلي يتجاوز برودة التماثل المجرد الذي يفرضه المستطيل كمسطح أساس ، بحيث أن نسبة الطول إلى العرض تساوي ع عمود مقسومة على 2 ع + 1 . إيقاع محدد من قبل الدورة القمرية التي تتحكم بالنسب الداخلية واستعمال لوحدة مشتركة لجميع أجزاء الصرح . وهكذا فإن للآقياسية المعبد ليست من الطبيعة ذاتها للآقياسية التي نلقاها في الفن المعماري الرمزي . فهذه يعبر عنها بالعملاقة التي هي الوسيلة الوحيدة لكي تظهر الروح ، في الخارجانية ، سيادتها على الأشياء . فالروح الواعية لذاتها ، والتي تعطي ذاتها صورة محسوسة ، تسكن الإنجاز . واللاقياسية التي تظهر بالاستناد إليها لها إذن مظاهر البساطة لأنها تظهر فيها استقلالية الحياة . ونرى بذلك كيف أن المحتوى يحدد ، بالنسبة إلى هيغل ، الشكل وتطوره .

الكاتدرائية

« عندما ذهبت لأول مرة إلى الكاتدرائية كان رأسي ممتلئاً بالمعارف العامة للذوق السليم . وبسبب ما سمعت كنت أحترم تحاسن الكتل ، ونقاوة الأشكال ، وبسبب ما سمعت أيضاً كنت عدواً معلناً للغمامض الكيفي للترنيمات القوطية gothiques (. . .) . وكم كان الشعور غير المنتظر الذي اجتاحني بدهشة غامراً إثر رؤية الكاتدرائية ! انطباع

كامل وجليل غمر نفسي ، انطباع بآثني ، ولأنه كان مؤلفاً من ألف تفصيل متجانس ، كتبت أذوق وأتلفذ ، ولكنني لم أكن أعرف وأفسر . ويقال إن الأمر هو كذلك بالنسبة الى المسرات السايوة (4) .

إن حماسة غوته الشاب التي سخطت في عام 1772 على استبداد الذوق الفرنسي والإيطالي لم تكن بدون صدى لدى هيغل نفسه . كان يوفي دينه حقاً : ان الشاعر هو الذي أعاد الى القوطي مجده .

لدى سماع هذه الكلمات يجب التعرف تماماً هنا الى تناقض : إذا كان المعبد اليوناني التعبير المعماري عن المثل الأعلى للجميل ، فإنه ، رغم كل شيء ، قد تم تجاوزه بالكاتدرائية القوطية . إن الرغبة في نصب قواعد الفن اليوناني في قوانين أبدية ، هو نسيان أنها كانت منعشة بطاقة روحية لم يعمل الفكر فيها ، وإن إعادة انتاجها المنهجي جعلها تسقط ثانية في برودة إوالية *mécanisme* الإدراك . إنه وبشكل أساسي أكثر بالنسبة الى هيغل ، عدم فهم التناقض الذي يركز عليه الفن اليوناني ، أي الفن بشكل عام : فالروح ليس في وسعها إيجاد أي شكل محسوس قادر على التعبير عنها في حقيقتها . إنها لا تستطيع غير تجاوز الفن نفسه . إن التفكير في هذه الفرضيات الأساسية للجمالية الهيغلية هو الذي يجعلنا نقتررب من رؤيته للكاتدرائية القوطية .

فهي ، على مستوى الإدراك الفوري جداً ، تعطي نفسها بأن ينظر إليها على أنها « إنجاس من الأرض واندفاع نحو السماء » ، وفي الوقت عينه إقفال لخارجي ، هو المكان الذي علينا اختراقه . إننا نجد هنا الاستقلال الخاص بالفن المعماري الرمزي في مظاهره

Goethe, Architecture allemande, in *Ecrits sur l'art*, Klincksieck, p. (4)

الخارجية : فالكاتدرائية لا تتيح لنا قراءتها فوراً من وجهة نظر
نفعية ، ولكنها لا تنكر كذلك أي منفعة : إنها لا تقنع ، بأي
شيء ، مقصدها بأن تكون مكان عبادة . إنها تركيب لجوانب
مستقلة ونفعية للفن المعماري . ويصير هيغل هنا على « الارتفاع
فوق اللامتناهي » (Texte 4) أكثر مما يصر على أهمية الأبعاد . إذ
بالاستناد الى هذا الارتفاع يتلقى الانجاز تحديده الحقيقي : روح
المسيحية .

عندما ندخل الى الكاتدرائية « يتكوّن عندنا الانطباع بأننا نقلنا
الى غابة ذات أشجار لا تحصى تنحني أغصانها بعضها على بعضها
الأخر ، وتتجمع بطريقة تشكل بها قبة طبيعية » . (Esth., III, p. 90) .
إن جدلية الكتل الحاملة والكتل المحمولة لم تعد قابلة
للادراك . فالقبة والركائز تشكل كلاً لمبارز واحد ، بطريقة ورق
غابي . تركيب غريب لانجاز يقدم نفسه خارجياً في استقلاله ويبدو
مقلداً الطبيعة داخلياً . وهذه اللعبة للحيلة على الطبيعة ستعكس
في مظاهر مختلفة . فالعمود يترك مكانه للركيزة التي تنشر امتداداتها
في أقواس تبدو أنها تلتقي صدفة في أقواس قوطية . إلا أن
الأقواس ، في الغالب ، تركز على تيجان أعمدة . والتوافد ، إذ
تتبع الشكل العام للصرح ، تتيح دخول النور وإثما عبر الزجاج :
« في هذا الوعاء الفسيح لا بد من أن ينتشر نور آخر هو نور الطبيعة
الخارجية » (المرجع عينه ، صفحة 93) . يجري كل شيء إذن كما
لو أن الكاتدرائية تضعنا أمام طبيعة غير طبيعية ، أمام عالم مستعاد
ومرتفع بواسطة الروحي الذي ينزع إليه .

إنجاز عظيم متملّص من انتظام الشكل وبساطته هي
الكاتدرائية التي تتحكم فيها جدلية مزدوجة : نظرية المتعدد

والواحد ، وجدلية الداخل والخارج . فبالأولى يعطي الصرح نفسه كعالم غير مغلق على نفسه ، عالم في ذاته بعيد عن عالم الناس الذين يكونون حقيقتهم ، مجرد في نهاية المطاف ، وإنما عالم ينعشه كل ما يجعل الحياة واقعية : الكاتدرائية على صورة هذا الدين الذي لا شيء غريباً بالنسبة إليه . وهذه التعددية تأخذ مظهرين ، أولهما جوهري وفني وحده يتعلق بالثروة وبالأفراط في التزين : من حجر الدافع التزييني الى التمثال مروراً بالنقش ، بدمج الكاتدرائية المشاهد الأكثر تعددية ، من حياة القديسين أو المسيح إلى الأفعال الأكثر دناءة أو الأكثر خسة مروراً بيومية المهن . مرآة للحياة الواقعية في تعقيدها وتعدديتها⁽⁵⁾ . إنها تشكل فيها المكان الأصل الذي يحقق في هذا أيضاً المفهوم الذي هو ، بالنسبة الى هيجل ، الدين الحقيقي : توحيد المجموعة في كل مظاهرها لرفعها من المحدودية الى اللامتناهي الروحي . ولكن هذا الانتقال ، مع المسيحية ، ليس ، كما في ديانات الاجلال ، اختفاء للفرد في غير المحدود ولا للضمير التعس إنفصلاً جذرياً عن الجوهري . على العكس ، فالكاتدرائية « هي ماهية المجموعة التي تنقسم وتتجرأ بطريقة تشكل فيها عالم تفاصيل فردية . . . محققة وحدة شكلها دون

(5) بعيداً عن هذه التحليل لا يمكننا إلا الإشارة الى ج . دوبي : G.Duby ، « ان الاساقفة هم فيها الركائز . إنهم يحملون كل شيء ، إلا أن المبادئ تساعدكم في فهم الأقواس . والنور ولعان المذهبية يدخلان عن طريق العنيتات التي تمثل « الدكائرة » الذين هم مع ذلك عاطون ، بشكل صلب ، بسلسلات عقيدات السلطة . ومن فوق يشكل الفرمان السقف الحامي . أما المختبرات فعلها ان تتسطح وتنسحق وتتكدس وتتشكل ، في الأسفل ، الصرف لكي تغطاه الاقدام » .

. Les Trois ordres, ou l'imaginaire de féodalisme, Gallimard, p. 308

إنقاص كونها بذاتها في أي شيء » (Esth., III, p. 86) . والفردية ، البعيدة عن أن يلغىها الإلهي ، هي هنا مرفوعة بمساهمتها في كل شيء . فالكاتدرائية ليست مرآة إلا في الظاهر : فتمثيل الإنسان بدون تعدديتها ومحدوديتها هو تسام روحي ، يضطلع به ، رمزياً ، التألق المشع الذي بدوره تصبح الصور والحياة نفسها قائمة في الليل ، في العدم . والكاتدرائية هي هنا أيضاً تركيب ، تتجاوز (Aufhebung) للألوانات السابقة بالتأكيد المزدوج للفردية واللامتناهي ، الذي بموجبه يمكن للاله أن يتمثل كموضوع فترفع النفس البشرية حتى الإلهي . إن التناغم الخاص بالكاتدرائية يجعل هذه الحركة للحامسة المسيحية قادرة على الانتقال من المبتذل إلى المقدس :

« إن النماذج المعمارية الرئيسية عليها أن تعيد إلى بساطة خطوط القاعدة التقاطعات والتقسيمات وجميع التزيينات التي تبدو أنها تقطع وحدتها واستمرارها » (Esth., III, p. 99) .

هذه الجدلية المعمارية توجد من جديد على صعيد آخر ، صعيد الأبعاد الداخلية .

« هناك مكان لشعب بكامله . لقد كانت مشادة لكي تتمكن مجموعة حاضرة وضواحيها من أن تنجح ، لا حولها ، وإنما في داخل الصرح نفسه » (المرجع عينه ، صفحة 94 - 95) .

وهذه المجموعة ليست استثنائية وإنما يومية ، وهي لا تتحقق بالكتلة الكبيرة وحسب ، وإنما في أي آونة إذ هناك مكان « للجميع المصالح المتعددة للحياة ، من أجل أن ترتبط بالدين » (المرجع عينه ، صفحة 95) . ويضع هيغل جدولاً حياً لكل ما يجري هنا ، في الوقت عينه ، في صرح واحد « كل ما يجري فيها لا يكفي

للتها ، فكل شيء يمر بسرعة ، والافراد يضيعون فيها وكذلك
المساعي » (المرجع عينه) . فالخاص يندمج في اللامتناهي والثابت
لا لأن هذا يسحق ذاك ، بل على العكس ، إنه يجعله ممكناً ويعطيه
معناه كله .

هذه الحركة للمختلف وللواحد تلد إذن ، بشكل طبيعي جداً ،
حركة الخارج الى الداخل ، وعلى مستوى بنية الصرح نفسه ، في
الطريقة التي يعطي بها نفسه لكي نراه ، وفي العلاقة التي يمكن أن
نتعامل بها معه . وقدرته على استقبال الشعب بكامله من المجموعة
لا تدع مجالاً لرؤيتها على مستوى أبعادها وحدها ، وإنما أيضاً في
هذه المنطقة المميزة التي هي الواجهة ، الحدود الحقيقية للداخل
وللمخارج ، والبريق في أبوابه الثلاثة لاجنحته الثلاثة .

« يشكل الداخل السريرة الماثية التي هي مع الخارج في علاقة عمق
ذي سطح ، ونصل اليها بالمسمى نفسه الذي بموجبه تغوص الروح في
ذاتها كي تنضبط في داخليتها كلها (Esth., III, p. 36) .

هنا ندرك التحديد الجوهرى : الكاتندرائية هي مكان خشوع
يطن في بنيتها الحركة التي بموجبها تجدد النفس ، الداخلة في ذاتها ،
في أعماقها مبدأ مساهمتها مع الروح اللامتناهي . وتعارض الخاص
والشمولى يتم تجاوزه بالفريد .

وباعتبارها ، خارجياً ، كإنجاز فني تعطي الكاتندرائية شكلاً
محسوساً لحركة النفس التي تستغرق في التأمل . ولكنها لا تفعل ذلك
بشكل رمزي ، على طريقة صورة غريبة : إنها تحيط ، بشكل
لملموس ، بالمدى حيث الحياة الروحانية التي تنعشها هي ممكنة
فعلياً .

« لم تكن قد بنيت بهدف منفعة وإنما لكي تصلح كمكان خشوع شخصي للنفس الراغبة في المجابهة مع ذاتها والارتفاع فوق الخاص وفوق التناهي (المرجع عينه ، صفحة 85) .

نحن لم نعد في إطار دين جمالي حيث يتمثل الاله للناس في مظهر جميل . والكاتدرائية ، بكونها محددة من قبل الدين الموحى به والذي بالاستناد اليه تتملك الروح الانسان حتى العذاب والموت ، هي تمثيل من الحجر لهذه الكنيسة التي تشكل المجموعة التي تعيش فيها الروح :

« لم يعد الموت ما يعنيه فوراً ، عدم الكون non-être لهذا الكيان الفردي ، فقد تحول وجهه في كلية الروح التي تعيش في مجموعتها ، وتموت فيه كل يوم ثم تبعث » (Phéno., II, p. 286) .

ومن هنا هذه العزلة مع الخارج التي بالاستناد اليها تعطي الكاتدرائية نفسها لكي نراها فوراً :

« لا يمكن أن يعطى الإنسان ما يحتاجه من قبل الطبيعة : ولا يمكنه أن يجده إلا في عالم غير موجود الا في ذاته ومن أجل ذاته ، من أجل تقواه ومن أجل تركيزه الداخلي » (Esth., III, p. 88) .

وإذا اعتبرت كل إنجاز فني ، فإنها تدعو الى التفكير في هذه القدرة الروحية التي تسمو بأي واقع متناه وتلطف ، في تخريم حقيقي للحجر ، أي مادة . وإذا نظرنا اليها على أساس مقصدها الاصيل فإنها تدعو كل واحد الى أن يجد نفسه من جديد عضواً في المجموعة ، وفرداً واعياً لذاته ، وعارضاً نفسه في مساهمته مع الروح اللامتناهية وبها .

وهذا التحليل المقارن لهذه الصور المعيارية الثلاث يبين بوضوح أن إنجازاً فنياً لا يمكن أن يتخيل الا في تمفصل في تاريخ مزدوج :

تمفصل المجتمعات وتمفصل الفن . إلا أنه بما أن هذا الأخير ليس مجرد إنشاق عن الاول ، فعلىنا أن نجرب الآن بناء مفهوم تاريخ الفن بطريقة أكثر دقة .

تاريخ الفن

إذا كان المثل الأعلى ليس معياراً للجمال الفني معداً للتحقيق ، فالجمالية لا يمكن أن تكون إلا التاريخ الفلسفي للفن . هذه هي النتيجة الأساسية للفرضية التي بموجبها يجب التفكير في الفن من وجهة نظر الفكرة .

ضرورة الفن

إن تأسيس التبصر على الفكرة هو ، عند هيغل بالفعل ، التفكير في وحدة تاريخ ما . نحن إذن ، كما بيناه في الفصل السابق ، أمام التفكير في ضرورة تغيرات إنطلاقاً من تحديدات دقيقة يمكن لفكرة الجميل ، في ظلها ، أن تجد ما يجعلها تحقق ذاتها . فتاريخ الفن إذن هو التحقيق الذاتي لفكرة الجميل . إلا أن فكرة الجميل ، بكونها ليست سوى الحقيقي في مظهره المحسوس ، وبما أن الحقيقة هي ، في النهاية ، معرفة أن الروح تأخذ من ذاتها ، لعلمها بواقعها ، عبر نموها التاريخي ، فإن تاريخ الفن لا يمكن أن يكون غريباً عن التاريخ السياسي : ففي التاريخ السياسي تعطي الروح نفسها عالمها موضوعياً ، وفي تاريخ الفن تبدأ بمعرفة نفسها قطعاً ، أي كما هي دائماً مماثلة لذاتها في تعددية إظهاراتها .

يمكن إذن أن نحيط بالفن من زاوية تاريخ مزدوج . ففي كل أوتة من التاريخ الكوني يشكل مع الدين ، واحتمالاً مع الفلسفة المعاصرين له ، التعبير المحسوس عن الضمير التاريخي لشعب ما في التاريخ . إننا إذا بقينا عند تحليل كهذا ، فإن الفن ، كما سبق أن

بيناً بشكل ملموس ، هو الذي يفقد معناه . ويتحدد مكان الفن في كرة الروح المطلقة فإن هيجل لا يسمح لنفسه بأي تقليص تاريخي ويطرح التفكير في مبدأ تاريخ للفن ، كمهمة للجالية ، من وجهة نظر تحديدات فنية وحدها .

وعلى عكس ما يجري في التاريخ السياسي للتكوينات ، فإن الماضي ليس متجاوزاً : بالنسبة إلينا ، أي من وجهة النظر الفلسفية ، يتعلق الأمر بالأحرى بصرح حيث تعبر كل طبقة ، بطريقتها ، عن الكل ، ولا تلغي الآونة الحاضرة الآونات السابقة : « الفن اليوناني كما هو يبقى النموذج الأكثر ارتفاعاً »⁽¹⁾ . وإذا « بقي الفن بالنسبة إلينا ، في مقصده السامي ، شيئاً من الماضي » ، فإن الجالية تعيده لنا في حاضر أبدي منبسط أمامنا في ضرورته المنظمة . ويستتبع ذلك أن تاريخ الفن ليس إلا نشر فكرة الفن في أشكالها . وأشكال الفن (Kunstformen) هي إذن الطرق العامة التي يحقق بموجبها الفن ، بشكل ملموس ، جوهره في أن يقدم الحقيقة في صورة محسوسة : « إن الفوارق الجوهرية التي (تحتويها مفهوم الجميل الفني) في ذاته تنمو في جريان على مراحل متدرجة لأشكال تصويرية خاصة » (Texte 5) . وهذا يعطي مكاناً لما هو ، دون ريب ، معروف بشكل أكثر في الجالية : انثلاث tripartition الفن في أشكال ثلاثة ، رمزي وكلاسيكي ورومنسي ، كل شكل منها يتميز بعلاقة معينة بالروحي وبالمحسوس في التصوير الفني ، وكذلك في تمثيل الإلهي وفي مفهوم العالم .

« يسمى الفن الرمزي إلى تحقيق الوحدة بين المدلول الداخلي وبين

. Leçons sur la philosophie de l'histoire, Vrin, introd., p. 46(1)

الشكل الخارجي ، وقد وجد الفن الكلاسيكي هذا التحقيق في تمثيل الفردية المادية الموجهة الى احساسنا ، وقد تجاوزه الفن الرومنسي ، الروحي بشكل أساسي . (Esth., II, p. 10. Lire texte 5) .

والمخاطرة التي نتعرض لها هي في تفسير هذه الصيغة على أنها مجرد تحقيب (1 مكرر) زمني ، أي فهمها كتعبير عن تكون وعن انحطاط . ولفهم مداها الواقعي يجب ضبطها على مستوى منطقي ، بشكل جوهري ، وليس على مستوى زمني . إنها تركب التبصر الذي ، وهو يتطلق من مفهوم الجسأل ، ينظر الى ضرورة الاشكال القابلة لأن تحققه فعلياً ، وفي صميم هذه الأشكال ، الصور النموذجية ، ثم التعددية اللامتناهية للانتاج الفني الممكن . إن تاريخ الفن ، وفق هذا المفهوم لاشكال الفن إذن ، يمكن أن يفكر فيه : لا إنطلاقاً من تحقيق تجريبي وإنما انطلاقاً من تحديد نظري .

وبالتالي فإن أشكال الفن الثلاثة لا تسم ترابطاً زمنياً قاسياً . والمثل الأكثر وضوحاً هو مثل الفن الرمزي : تحت هذا التعبير يضع هيغل صوراً تبدو في تاريخ لاحق للفن الكلاسيكي ، أي لفن الحاضرات اليونانية ، المعاصرة لبعض الأعمال الرومنسية ، طالما أن الفن الاسلامي مندمج فيها . وهذه الأشكال الثلاثة تحكم إذن ، عند هيغل ، الكل الملموس للانتاج الفني ، ولا تدعي أنها تقوم مقام التحقيقات الخاصة أو التاريخية . إنها تؤسس منطقاً ضرورة تاريخ الفن ونوعيته التي تحول دون أي تخفيضية . إن هذا المفهوم لاشكال الفن لا يجعل من الفن خاتمة حكمية للروح ، ومن الجمالية

(1 مكرر) التحقيب : التقسيم الى حقبات périodisation .

قسماً فرعياً من الماورائية ، إنه على العكس ، يحدد اللاتخفيفية للفن ووحده في نشره الملموس ، طالما أنه يجبر على تحليل ما لا يجعله ممكناً إلا التصوير الفني . يجب أن نرى أيضاً أن الثمن الواجب تأديته هو مرهق بشكل عابر ، طالما أنه يجعل من هذا المسار المتدرج للتحقيق غائية أجلها هو تجاوز للفن من قبل الدين والفلسفة . إنه التباس الأمثلة المطلقة : التفكير في ضرورة الاجراء وإنما في ظل وحدة المصدر والنهاية .

وبذلك فإن ما يدولنا وجوب الاشارة اليه هنا ، بعدما تقدم ، هو الطابع المخصب لهذه المفاهيم التي تفتح مجال البحث ، كما حاولنا تحليله في فصولنا السابقة المخصصة للتحليل الملموس للمجالية . وقد فهمنا إذ ذاك أن التبصر في أشكال الفن يتبعه التبصر في الاشكال الفنية ، في « نظام الفنون الفردية » .

الصور الفنية

إن تفصيل الفنون الخاصة مع هذه الاشكال الثلاثة يفهم بسهولة ، على الأقل في خطوطه العريضة . فمن الفن المعاري الى الموسيقى ، المعنى هو معنى المادة الأكثر ثقلًا والتي هي خارجية عن شبه فنائها في التذبذب الرنان وفي الداخلية . وللسلسلتين ، في النهاية ، معنى واحد : تحقيق الروح . إننا نفهم هيغل بشكل أفضل ، إذا حددنا لكل حقبة فناً تمثلياً . ونذكر ، طبعاً ، أن الأمر لا يتعلق بفن وحيد : إذا قاربنا المفاهيم بالألوان ، والأونات بالفنون الخاصة ، يمكن القول عندها إن الفن المعاري هو رمزي ، والنحت هو كلاسيكي والرسم والموسيقى هما رومنتيان . وكل من الفنون ، إذا عاجلناه على أنه صورة نموذجية ، يتيح لنا إذن تحديد كل شكل بطريقة ملموسة أكثر .

أن يكون الفن المعماري رمزياً ، أي أنه يشكل أول الفنون ،
فهذا واضح لسبيين . لأن له من جهة أولى ، في جوهره ، مهمة
تحديد الامكنة ، والاحاطة بمدى غير طبيعي ، بشيء كعالم صغير ،
يسمح إذن بوحدة الناس . وهذه الحركة ، مهما كانت بساطتها ،
هي ، في الواقع ، منطقياً ومادياً ، الشرط الذي بدونه لا يمكن لأي
معنى أن يتحقق في الطبيعة . ويمكن تحديد الفن المعماري كفن
اجتماعي في غاية الجودة ، وهذا بالتالي شرط لأي فن آخر ، الفن
الذي بالاستناد اليه يتم اجتياز المدى الذي يفصل بين الطبيعة
والثقافة . والمقدس « هو ما يوحد النفوس » (Goethe, cité par
Hegel, Esth., III, p. 34) . ذلك بأن الفن المعماري ، أولاً ،
يعطي هذه الوحدة جسداً ، وهو ، بهذه الصفة ، وبالنسبة الى
هغل ، الأول ، منطقياً وزمناً ، لأنه ، من جهة أخرى ، يحقق
هذه المجابهة بين الروح وبين المادة التي هي محتوى الفن الرمزي :
فالروح تثبت بشكل أفضل عندما تتجابه مع المادة الخام في ثقلها
الأقصى ، وتسجل كذلك تفوقها الذي تخضعه لارادتها ، وتنصب ،
في المدى الطبيعي ، أشياء ليست ، بشكل ظاهر ، نتيجة نمو
طبيعي .

أما النحت فهو تقليدي للغاية لأن الجمال الشكلي للجسم
البشري يظهر فيه بشكل أفضل ، مع كل استقلاليته . والحال أن
الصورة البشرية هي بالضبط هذا الكائن الطبيعي المحسوس الذي
تجد فيه الروح التعبير الصحيح عنها . ويسبب نسبه أولاً وتكاملية
أجزائه ثانياً : « انه يسمح لنا التحقق في كل لحظة من أن الإنسان
هو كائن ، هو محسوس وذو نفس » (Esth., I, p. 201) . وبشكل
أدق ، إن الجانبيه profil اليونانية تحقق وحدة المبادئ الإنسانية :

الجبهة ، علامة الارادة ، والعين ، نافذة الروح ، والفم ، عضو للتغذية والكلام في الوقت عينه ، والأنف اليوناني الذي يجمع تماماً بين العالي والاسفل . إن التمثال ، بعينه الحجرية ، لا يقدم لنا الذاتية في علاقتها بالعالم الخارجي وإنما ، على العكس ، في استقلالها ، وهي منظوية على نفسها . إن الجسم الجميل هو هنا رابض على قاعدته ، ومعرض في حجمه ، حاضر بشكل كامل ، وبدون علاقة مع محيطه . إلا أن هذه الطمأنينة الواقعية لها ضدها :

« كأن الالهة السعيدة آسفة لشعورها بالسعادة ولحيازة جسد ؛ ونقرأ في صورتها المصير الذي يتظرها والذي يحدد نموه ، بإبراز التناقض بشكل واقعي أكثر فأكثر بين الكبر والخاصية وبين الروحية والوجود المحسوس ، إنعطاط الفن الكلاسيكي (Esth., II, p. 220) .

ونبدأ مع الرسم حركة فقد هوية الفن الذي يشكل الشعر نهايته ، بالتوافق مع واقع أن الفن أخذ عندها ، كإداة ، الداخلية الذاتية في حالتها . فالنور واللون والصوت تشكل إذن مادة هذه الفنون . ويتجاوب مع هذا البعد مظهر جوهري يجعل من الرسم الفن الروماني الأول : أن الذاتية ، في خاصيتها ، ليس في وسعها أن تكون موضوع معالجة مستقلة . إنها تتبع مكاناً وزماناً محددين بدقة . إنها جزء من مرحلة ، من عمل ، من تاريخ . إنها إذن في علاقة بأفراد آخرين هم مثلها أفراد أحرار يعملون . والحال أن الصورة الرسمية تتيح للعلاقات الموحدة لمختلف المواضيع الظهور على المسرح . بالإضافة إلى أن اللون يجعل التصوير الفعلي ممكناً في ما يتعلق بالداخلية عبر التمثيل الملموس للعين التي تغدو عندها « نافذة الروح » ، وكذلك « القرمزي » ، ونبرة اللحم البشري التي تجمع فيها ، بشكل مدهش ، الألوان الأخرى جميعاً دون أن يتمكن

أحدها من السيطرة على الأخرى » (Esth., III, p. 271). هذه
« القيمة من اللون Coloris التي بفضلها يتمكن الرسام من تمثيل
الحياة عينها المستشفة تحت الجلد . ويبلغ الرسم ، بنظرة الى هذه
النقاوة في اللحم ، قمته في صور الحب التي تشكل صور العذراء
ليونارد Leonard ورفايل Raphaël ، نماذج يتعدى تجاوزها ، نوعاً
من الاتباعية الجديدة . إلا أن الرسم يحتوي في ذاته مبدأ سقوطه
وتجاوزه في الوقت عينه : بتمثيل للمبتدل ، وحتى لما لا معنى له ،
تبدو علامة استنفاد مواد فنية كبيرة . وباتجاهه الى تمثيل مجرد مادية
الاشياء يجعلنا نتقل الى « موسيقى الألوان » .

فالرسم قد قلّص الحجم الى مسطح ، والموسيقى قلّصت
المسطح الى نقطة لتجعل منها ذبذبة ، والمدى الى زمن . إنه إذن فن
الداخلية الذاتية المميز والقادر على الغوص في القلب والنفس .
وهذه الاهلية هي في طبيعته الشكلية . فالصوت الذي ليس له
وجود مستقل لا يبقى منه شيء بعد بئس سوى الشعور المستبطن في
المستمع . وبهذا النفي للاستبطان يؤكد ذاته كتعبير للداخلية
وحدها : « إنه الفن الذي تستخدمه الروح للفعل في النفس »
(Esth., III, p. 322) . وبالتالي فالفنان يظهر هنا حريته التامة تجاه
المحتوى كله . وتجدد الروح اذن نفسها ثانية لدى ذاتها بعد أن
اجتازت العالم الخارجي وأنعشته . إلا أن هذا السلطان الروحي
يبقى غير محدد أكثر من اللازم . ويكون الصوت هو وحده ذو
معنى ، يصبح الشعر قادراً على أن يحدد ، بدقة وبشكل ملموس ،
محتوى روحياً داخلياً يسمح بموافقة من الداخل على محتوى التخيل
كله . وبهذا المعنى يكون الشعر تركيب الفنون جيعاً ، فن
بالامتياز ، وفي الوقت عينه تجاوزاً للفن باتجاه العنصر الروحي
الصرف للمفهوم .

موت الفن ؟

« تنقص نتائج ربات الفن Muses قوة الروح التي كانت ترى في انسحاق الالهة والبشر يقين الذات . إنها من الآن فصاعداً ما هي عليه بالنسبة إلينا : ثمار جميلة منفصلة عن الشجرة : مصير ودي وهبنا إياها كصبيّة تقدم ثمارها . لم تعد هناك حياة فعلية لكونها هذا (être) ، لا الشجرة التي تحملها ، ولا العناصر التي تشكل الماهية ، ولا المناخ الذي كان يصنع قابليتها للتحديد أو تناوب الفصول الذي كان ينظم مسار صيرورتها . وهكذا فإن المصير لا يقدم لنا ، مع هذه النتائج لهذا الفن ، عالمها وبيع الحياة الأخلاقية أو صيفها الذين كانت تزهر فيهما وتنضج ، وإنما الذكرى المحجوبة أو الخشوع الداخلي لهذه الفعالية وحسب » (Phé- no., II, p. 261)

إنه نص إيجاز مدهش للجمال بموضع تماماً كل مسألة تاريخية الفن . وككل إنجاز للروح ، أي بالتالي ككل ما يعود للإنساني ، فإن الفن هو تاريخي . وطوال تحليلنا أردنا أن نبين أن هذا يفهم بطريقتين : إن أي نتاج لا يمكن أن يعتبر ، إذا تم تحليله بذاته ، ككيان يمكن فهمه ببساطة وفوراً بذاته لأنه كثمرة عالم اخلاقي يكشف مدلوله . إن نتاج فن ، بعبارة أخرى ، ليس شيئاً طبيعياً وإنما هو انتاج بشري ، شيء محسوس يقيم فيه محتوى روحي يضفي عليه واقعه الموضوعي : إنه لا يوجد فعلياً إلا بالمجموعة التاريخية ومن أجلها ، هذه المجموعة فيه . وبالتالي - وهذه هي الطريقة الثانية التي بالامتداد إليها يجب فهم أن الفن هو تاريخي - فإن الانجاز الفني العائد للماضي هو ، بالنسبة إلينا ، إنجاز ميت ، منفصل عن المجموعة - عن المادي - وبذلك كان له معنى . إنه

يظهر لنا كثرة ميتة ، كاستحضار لعالم منسي قد أقفل المنفذ اليه بالنسبة اليها الى الابد . وعندما يكون هذا الماضي ماضي اليونان ، ماضي « شعب سعيد » كان التوازن فيه بين متطلبات الأخلاقية الاجتماعية وبين متطلبات الفردية مؤمناً بشكل منسجم ، فإنه يمكننا - وفق تقليد الماني لم يتملص منه لا هيدغر Heidegger ولا نيتشه Nietzsche - أن نفهم هنا هذا الوطن Nostalgie للأونات الاصلية والتفكير في الفن وفي الجمال تحت شكل الضياع .

ومع ذلك فإننا نرغب في بيان أن لا شيء من ذلك ، وان هيجل يحاول هنا ، على العكس ، التبصر في نتائج ادراكه التاريخي للفن . إن المصير ، الذي هو مصير موت العالم اليوناني نفسه ، يقدم لنا هذه الانجازات عبر وشاح الذكرى ، لأن موت هذا العالم ليس حادثاً غير قابل للفهم وإنما ضرورة ملتصقة بما كان عليه . إن فهم الفن اليوناني تاريخياً - ككل فن من الماضي - هو التبصر في الفارق الذي يميزنا ، أي أسباب زواله بأشكال أخرى . إن إدراكنا للفن اليوناني لا يمكن أن يكون إذن إدراك اليونانيين ذاته ، ومن غير المعقول أن نرغب في أن نجد ثانية الطريقة التي كانوا ينظرون بها الى تمثال الهة أو مأساة : « الاعجاب الذي نبديه لدى رؤية هذه التماثيل . . . هو عاجز عن أن يجعلنا نطوي الركبتين » (Esth., I, p. 153) ، لأنه لم يعد يظهر لنا حضور الالهي ، لأننا نعرف أن الالهي لا يدع لنا مجالاً لأن يُرد الى وحدة عضوانية جميلة ، وأنه روحي بعيداً عن أي محدودية . إن وشاح الذكرى يجعلنا نضيع الاحساس الديني ، وحاس اليوناني أمام التمثال الجميل . إن هذا شعور لن نتمكن أبداً من الوصول اليه : وجهة نظرنا الجمالية هي وجهة نظر ضمير تأملي يستعيد في ذاته الأونات المتجاوزة للماضي ،

لكي يوضعها حسب الحقيقة العقلانية . وبدلاً من أن تكون العناصر المكونة للمجموعة اليونانية موضوعة بعضها الى جانب بعض ، فهي متبصرة من وجهة نظر وحدتها على أنها تشكل كلاً . والحال إن هذا التفكير هو في النهاية متفوق على الآونة الاولى لأنه يقدم الجوهري فيها ، ويمكنه فعل ذلك لأنه يوضع ذاته من وجهة نظر النمو اللاحق ، أي حقيقته :

« كما أن الصببة التي تمنح ثمار الشجرة هي أكثر من طبيعة الثمار التي كانت تقدمها فوراً ، هذه الطبيعة المنتشرة في ظروفها وعناصرها ، الشجرة والهواء والنور الخ . . . ، لأنها ترتب في شكل متفوق هذه الظروف كافة في بريق عينها الواعية لذاتها وفي حركتها التي تمنح الثمار ، كذلك فإن روح المصير التي تقدم لنا هذه الانجازات هي أكثر من الحياة الاخلاقية وفعالية هذا الشعب ، لأنها خشوع الروح وداخليتها ، وكانت ما تزال مبعثرة وخارجانية فيها » (Phéno., II, p. 262) .

وندرك هنا كل صعوبة هذه المسألة الهيجلية التي لا يمكنها التبصر في التاريخ بحد ذاته الا على أساس نمط من الغائية : إن معرفة التاريخ هي نفسها تاريخية ، ولا يمكنها أن تكون كذلك إلا بشرط الافتراض ان الروح - التي نذكر انها مبدأ مولّد يضيفي على التاريخ واقعه ووحدته ، أي معناه ، هي في الأصل نشاط غايته معرفة ذاته عبر مجموعة الاظهارات . ولكي نبقي في مستوى تاريخ الفن وحده ، يمكن القول إن الروح التي تبحث عن ذاتها عبر الصور الفنية المختلفة لا يمكن أن توجد في المعرفة الفلسفية لذاتها ، في الجمالية المفهومة على أنها تبصر في تاريخ الفن . بهذا المعنى يمتبس مفهوم الفن بالضرورة مفهوم النهاية ، مفهوم التجاوز وموت الفن : فالانجازات ، كأشياء محسوسة ، ويكسونها بيانات معروضة في

الخارجانية ، أي خاضعة لشكل المكان والزمان ، هي ، بشكل أساسي ، عاجزة عن التعبير عن وحدة الروح التي تنعشها والتي لا يمكنها أن تكون فعلياً إلا في تجاوزها . وكما أن الإنسان يتجاوز الحيوان لأنه يعرف ذاته انه حيوان بضميره الذي يضيف عليه ، أبعد عن الخارجانية الفضائية لأعضاء الجسم ، وحدة واقعية ، فإن التعددية الظاهرية للتاريخ هي كذلك تعددية تسمو بها المعرفة . وكذلك « روح المصير المأساوي الذي يجمع الالهات الفردية كافة وخاصيات المادة جميعاً في البانتيون الوحيد ، في الروح التي تحس بذاتها كروح (المرجع عينه) . وتغدو المسافة التاريخية هوية ، وحركة تاريخ الفن التي كانت موضوع تبصر عبر التناقض بين الروح وبين الطبيعة ، وبين الحرية وبين الضرورة ، وبين المحتوى وبين الشكل ، تنجز ذاتها في التوفيق بين الأجل المتضادة في صميم المعرفة الفلسفية .

إن القراءة المهيغلية للمأساة اليونانية هي نموذجية لهذه الصعوبة . فالمأساة تقدم ، بيانياً ، بالنسبة الى هيغل ، آونة الانقطاع بين القانونيين اللذين يتوازنان في الحاضرة : قانون العائلة ، وهو سلفي ، والقانون البشري ، وهو سياسي . وإذا كان القانون الأول قائماً ، فالقانون الثاني مشع . إلا أن هذا الجانب من العتمة ليس سوى آونة ، آونة عدم المعرفة المتعلق بالانسان . وهكذا فإن أوديب Oedipe ، مكتشف اللغز ، يجهل ما يحدد فعله . وعدم المعرفة هذا يظهر في حركة الفعل . ومع ذلك ، إذا كانت ولادة هذا القاتم تتوافق مع المعرفة المطلقة ، من وجهة نظر الالهة التي تتحكم بالمصير ، فإنها تبقى بالنسبة الى المأساة اليونانية ملطخة بعتمة جوهرية . ربما أن تعارض انتيغون مع كريون Créon يبين ذلك بشكل أفضل . وكل من الشخصيتين متحرك بالتزام كامل بأحد

مظاهر القانون ، التزام لا يعود الى قرار إرادي وإنما الى كلام مهيج Pathos . ولكن الضرورة التي تفرض نفسها على هذا وذاك والمعروفة من هذا وذاك ، لا تسمح بأي توفيق جذلي . لسنا أمام إنقطاع أحدهما ورده . وفي النهاية « كل من العناصر الكبرى التي تحدد النزاع كما هي معروضة في النقاش بين كريون وانتيفون وكما تظهر منه (نزاع بين الرجل والمرأة ، بين المسنين والشباب ، بين المجتمع والفرد ، بين الأحياء والأموات ، بين الآلهة والفانين) هو ، إذا ما أجرينا الحساب ، غير قابل للتبادل ومثنى الى الورا . وزمنية النزاع هذه ، الضرورية وغير القابلة للذوبان في الوقت عينه ، كما تقدمه على المسرح المأساة اليونانية ، هي التي تدعونا الى بمائلة الحالة البشرية على هذه الأرض بالحالة المأساوية »⁽¹⁾ .

والعقبة نفسها أيضاً هي التي قادت هيجل الى تقليل موضوع التقليد (mimesis) الى الحد الأدنى في فلسفة الفن : كان الإنسان ، بالنسبة الى اليونانيين ، لا يسيطر على الطبيعة ولا يتحكم بها . فالعالم تسوسه الآلهة ، فهناك إذن يجد الحرفي والفنان نموذجهما . وحتى إذا كان يجب تجاوز المظاهر لادراك « الشكل الخاص » (أرسطو) فإن ذلك يتم بالتقليد دائماً لا بفرض الرؤى بأن الإنسان هو منتج .

هذه الصعوبة مبطنة إذن بصعوبة أخرى : الصعوبة العائدة لتمثال الشكل المحسوس في النتائج . فرضيتان يمكنها أن تلخصا ، تحت هذا المظهر ، التحاليل التي قمنا بها : المحتوى الروحي هو ، من جهة ، حاسم في كونه يضيف الواقع الموضوعي على الانجاز .

. G. Steiner, Les Antigones, Gallimard, p. 302 (1)

ومن جهة أخرى فإن الصورة غير قابلة للفصل فعلياً عن المحتوى ، كما الغلاف عن المغلف ، لأنها البيان الممكن الوحيد له . وبذلك فإن أي صورة لا يمكنها بيان الروحي بشكل كلي ، والمحدودية ليس في وسعها الوصول أبداً الى احتباس اللامتناهي الذي هو الروح : « في كل مرة توجد فيها محدودية تظهر المعارضة والتناقض من جديد ، ويبقى الرضا نسبياً بشكل بحث » (Esth., I, p. 148) . والمثل الأعلى ، أي التحقيق الفني الذي يبين الإنسجام بين الداخل والخارج ، لا يمكنه أن يكون مرضياً بشكل كامل . يجب إذن القبول إن الصورة هي في النهاية قابلة للانحسار ، وهذا سبب توصف من أجله الجمالية الهيغلية بجمالية المحتوى ، وحتى بجمالية ديناميكية . وهذه الصعوبة .. وهناك فعلاً مشكلة إذا أخذنا النص الهيغلي على محمل الجد ، فامتنعنا عن اعتبار الفرضية الثانية كأنها لم تكن - لها في النهاية أساس السابقة عينه . يجب الافتراض أن الروحي هو المسار الذي أصبح نهائياً لمعرفة الذات عبر إدراك ما هو غريب عنها ، الطبيعة المحسوسة . إن الصعوبة كلها تبدو لنا هنا عائدة للمسلمة الأساسية للامثلية المطلقة التي ، بالاستناد إليها ، هناك تطابق للطبيعة مع الروح التي لا تظهر غريبة إلا من وجهة النظر المحدودة للإنسان في بداية نشاطه ، مما يمكن التعبير عنه بشكل مختلف بالقول إن الآلهة ، الروح الإلهية ، تشكل المعنى الحقيقي للتطور التاريخي ، وإنما بالتالي مسادة الفن والدين والفلسفة .

والقول إن الروحي يحدد النتائج في وجوده ، يعني إذن الاعتراف بأن الفن يتغذى من التناقض مع الطبيعة . وهذا ما يفسره هيغل في تحديد الظروف الخارجية للمثل الأعلى بكونها ظروف العصر

لبطولي ، على مسافة ، في الوقت عينه ، من العصر الذهبي ومن لمجتمع البورجوازي ، على مسافة من ذاك لأن التناقض بين الإنسان والطبيعة غير موجودة فيه ، وعلى مسافة من هذا لأن الإنسان الذي يتمتع بالخيرات ليس هو منتجها .

« لقد اغترفها من احتياطي سبق أن كان موجوداً وهو منتج بوسائل غالباً ما هي آلية وبالتالي بطريقة شكلية ، ولم يصل اليه إلا عبر سلسلة طويلة من المجهود المبذول ومن الحاجات التي أبداها أناس آخرون » (Esth., p. 330) .

والعصر البطولي هو العصر الذي كان فيه الإنسان الذي يعمل يعرف نفسه في الخيرات التي يتمتع بها : انه فاعل ، ومنتج لعماله في نزوع تم حله بالسيطرة على الطبيعة ، فهذه العلاقة بالغيرية إذن هي الجوهرية إذا أردنا التبصر في الفن تاريخياً ، نزوع نرى التعبير الشخصي عنه في الإعجاب : .

انه « لا يظهر إلا عندما يقطع الإنسان ، بكونه روحاً ، صلته الأولى التي كانت تربطه مباشرة بالطبيعة ، وينصرف عن الرغبات العملية الصرف التي كانت تبقى في علاقة معها ، ويدلّل الطبيعة ووجوده الخاص ، لكي لا يبحث في الأشياء إلا عن جانبها الشمولي والدائم ، عن ذاتيتها » (Esth., II, p. 24) .

وعلى مسافة من رعي الحيوان ومن الضمير الروحي الواضح ، الإعجاب هو إذن هذا الاحساس المباشر بالتناقض في مواجهة الغريب الآخر وبالقرباة مع هذا الآخر ، وبإمكانية التوفيق بينه وبينه . إن مادة الإعجاب هي هذا الآخر الذي أعترف به كمتفوق وإنما يصبح هذا الآخر يَخْضِي فأنجد نفسي ثانية فيه : كواضح قائم ، وكصورة متناقضة من الجوار والقلق ، صورة غريبة ،

كرعشة جوهرية تبدأ بها المغامرة ، رعشة قديمة للانفتاح على عالم الانساني ، في مواجهة القاتم والسر الغامض الذي هو الطبيعة بالنسبة الى الجاهل ، سر غامض يثابر العقل على العمل على اختفائه في المعرفة .

« الروحي وحده هو ما يتجه نحو النور ، في حين أن ما لا يظهر نفسه ولا يحمل في ذاته تفسيره الخاص به لا يساهم مع الروح في شيء ويستحق السقوط ثانية في ليل الظلمات . ولكن الروحي يظهر نفسه ويتخلص ، في تحديد شكله الخارجي بنفسه ، من أوهام التخيل الكيفي ومن المبهم والتباس الاشكال ومن جميع متعبات رمزية مضطربة (Esth., II, p. 198) .

فالفن إذن هو مجهود إنحسار الغرابة . وهذا المجهود لا يفهم في تمفصل الفن الكلاسيكي بالفن الرمزي ، وفي الغناء العناصر الجهنمية في المأساة وحسب ، وإنما يدرك في النهاية عبر تاريخ الفن كله . أليس هذا هو المقصود في الطبيعة الميتة أو المشهد الطبيعي الهولندي الذي لم يكن بالإمكان فهمه بدون العلاقة بالغرابة التي تكونها المدة ووميض شعاع مشع على كأس ، أو الممدى الدنيوي الذي يجب غزوه دائماً في تلاشيه البحري ؟ ويتكون الفن هنا أيضاً في هذه المجابهة مع القاتم ، مع الغيرية ، ويتأسس على علاقة قديمة بالعالم الذي لا يختفي مع الحضارة .

« إن الأعمال الفنية الأصلية تخفي في ذاتها سرها قَبْلًا ، وتبقى ، في الوقت عينه ، تحت مفعول الـ *Aufklärung* لأنها تحب أن تجعل هذه الرعشة المستذكرة قابلة للقياس للناس ، وغير قابلة للقياس في العالم الأولي السحري »⁽²⁾ .

(1) Th. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, p. 112

لنعرض أن الصعوبة التي نحاول حلها تعود الى كون هيغل ينظر الى التناقض في الفن بين الروحي وبين الطبيعي ، هذا التناقض الذي تم تجاوزه بالتوفيق بينهما . إن الغيرية هي فيه انتهاء في الوقت عينه ، وتظهر الطبيعة في النهاية على أنها مفترضة من قبل الروح ، والروح تتعرف الى ذاتها في قوانين الطبيعة . فالفن يكون قد تم تجاوزه عندما يستنفد التناقض بين المحسوس والروحي . هذا هو المفترض المثالي الاساسي الذي بموجبه يعود كل شيء في النهاية الى انتهاء الروح ذاتها . ومع ذلك نجد هنا ما يتيح فتح رثاية أخرى . فإذا كان الفن يتغذى من نزوعه الى الآخر ، أفليس هو ، في عمله ، ما يشكل بذلك غيريته ؟ هل الآخر الغريب الذي يجابهه الفن ويحاول أن يقلصه ، هو قابل للتقليص الى بساطة الروح ؟ وهل للفن ، كغاية ضرورية ، التوفيق بين الأجل المتناقضة التي يظهر نزوعها ؟ إن التفكير في ذلك يجعلنا ، قطعاً ، غير متمصلين من فرضية موت الفن ويخشى من تقليصه الى دور مجرد وضع في شكل من المذهبية السائدة . من العرضي Symptomatique في هذا الميل أن لا يكون للفن عند هيغل أبداً وظيفة حرجة : انه يكشف وحسب عن وجود لنفي تشكل أوثنته اللاحقة التجاوز . ومن هنا الاعتبار السلبي فقط لمكان العالم البورجوازي بأنه غير مؤهل لتحديد الظروف لانتاج فني مثالي ، بدون رؤية أن « هذه الحضارة الصناعية ، التي تحتوي على تفسير واستبعاد متبادلين ، وتوَلَد بالنسبة الى بعضهم الفقر الأكثر فظاعة » (Esth., II, p. 330) هي الممكن الآخر لنشاط فني حرج .

إن الأمر لا يتعلق هنا ، بالنسبة إلينا ، بالناداة بتوجيه للفن ، وإنما بفهم لماذا لا يعتبر هيغل الفن العصري إلا من خلال تكهن

لعبة حرة شخصية . وفي الواقع يجري كل شيء كما لو أن الفن لم يعد لديه محتوى لجعله خارجياً ، لأن المحسوس الذي كان يجابهه كان قد أصبح مروحناً بشكل تام ، ثم متروكاً لطابعه المبتذل . وإذا كان العالم لم يعد يقوم ، فعلياً ، أي مظهر للعتمة ، وإذا كان كل شيء قد انحسر الى مفهوم - وحتى أصبح قابلاً لأن ينحسر - يجب إذن القبول بأن الفن أصبح ليس متجاوزاً وحسب وإنما منجزاً واقعياً . ولأن افتراضاً كهذا يرتكز في النهاية على الفرضية المثالية لمسلمة الطبيعة من قبل الروح ، يبدو لنا من غير المعقول أن نبحث عن بواعث تسمح لنا بالتبصر في نمو الفن العصري على أرضية لم تعد ، وهذا صحيح ، أرضية التعبير المحدد اللامتناهي للمطلق . وبهذا المعنى هيغل على حق : هناك فن ما قد مات ، فن الدين هو حقيقته . إلا أن التحليل الذي أشرنا به للرسم الهولندي يفتح الطريق لعمل فني يدوم ونبدي تجاهه ، بشكل جدي ، بأن الشكل ليس حشويّاً .

من الملفت ، في الواقع ، والمدهش للوهلة الأولى ، أن لا تكون القراءة الهيغلية قد أشارت الى الرمزي الذي به ترتبط الطبيعة الميتة الهولندية بالزهو ، بهذه التأملات الدينية في الزمن والموت التي ، مع ذلك ، تنعشها في العمق . وبالتشديد على الظاهرانية يترجم بعداً متناقضاً بشكل عابر مع افتراضه الرئيسي الذي يظهر انه يمنع تفسير فكرة نهاية الفن على أساس الاقفال : ان العمل الفني يتكوّن في حالة من النزوع الى الواقعي ، الى واقع غير قابل للتقليص الى الروح . وفي بساطة الشيء ، في الشيء الأكثر بساطة يتحقق ، جالياً ، حدث واقع غير مفترض من قبل الروح . فالعمل الشكلي ليس إذن - وهذا تأخذه عن هيغل - مجرد وضع محتوى سابق في

شكل ، ولكنه دائماً هذا الاختبار القاتم دائماً بشكل عابر يسعى الفنان ، استناداً إليه ، الى إدراك ما هو غير قابل للإدراك ، أي الشيء عينه الذي يفرض نفسه أولاً كواقع سام . ويقاوم الفنان ، في كل مرة ينصرف فيها الى العمل ، شيئاً ما ، هو هذا الكائن القاتم والغريب والقريب الذي ينتصب أمامه على أنه الآخر الذي يخصه والذي يجلب تقلبته . ويقوم الفنان العصري بتجربة المستحيل الكلي لتوفيق في صميم عمله . أليس ذلك ، في نهاية المطاف ، درس سيزان Cezanne ؟ وإذا كانت سيزان ، حسب تعابير م . ميرلوبونتي M.Merleau-Ponty ، تسعى الى كشف « عالم أولي » ، ألا تقوم بتأمل في مدى أكثر قدماً ، مؤسس لأي خبرة للمدى ومنسي ، في الوقت عينه ، من المدى المعاش بواسطة التقنيات العصرية ؟ إنها خبرة متبصر فيها غير عضوية ليس بإمكانها إدخار الانعطاف بواسطة تاريخ الفن . « صنع صوص على الطيعة » (Cézanne) هو تماماً فهم انه لا يمكن ، في عصر الجمالية ، أن نرسم دون المرور بالمتحف . « من المسموح به أن تأمل في أن لا يتوقف الفن عن الارتفاع وعن الكمال ، إلا أن شكله قد توقف عن إرضاء الحاجة الأكثر علواً للروح » (Esth., I, p. 153) . إن ما جعل الجمالي ممكناً ، أي من وجهة نظر الحكم على الإنجاز ، لا يمكن إلا أن تكون له نتيجة على الإبداع الفني . ومن هنا وإلى أن يعلن الموت المادي للفن ، هناك خطوة لم يجتريها هيغل أبداً : الفيلسوف ليس الهياً .

وعليه لا شيء يسمح بالتأكد أن يكون في جوهر الفن أن يبقى حياً الى الأبد : في صدد أي واقع تاريخي من المناسب أن نتساءل عن احتمال اختفائه أو تحوله . أليس وقوعاً في شكل فقير تماماً

للامثلية ان نطرح مسأمة خلود الفن ؟ إن مسأمة استبدال صناعة ثقافية بالفن ليست اليوم مسأمة مدرسية . وليس التردد على معارض الانجازات التي تمت ، أو المكان الذي يأخذه الاخراج في المسرح هما اللذان بإمكانهما تشويه الحكم الهيجلي . إننا نريد فقط أن نعتقد أن لدى هيجل نفسه ما يدعو الى الأخذ بجدية هذه التحاليل والى نقد فرضية اقفال لتاريخ الفن ، في الوقت عينه ، ببيان ان الفن يعمل في قلب هذه التناقضات نفسها ، وهي التناقضات بين الفكر وبين الواقع ، وهذه التناقضات هي ، في الوقت عينه ، متعددة وغير قابلة لأن يوفق بينها . من العيث إذن أن نقلص محتوى الفن الى الكرة الدينية ، أن نستبعد عنه الرغبة أو الجنسية sexualité ، والعمل الاجتماعي ، والتقنية ، والحيزية ، والزمنية ، الخ . . . فالفن يوحد الذاتية والواقع . ليس هناك أي إنجاز بإمكانه توحيد الواقع . فالواقع ليس في وسعه أن يدع نفسه يُردّ الى الانجاز ، حتى ولو كان الانجاز وسيطاً ضرورياً لادراكه . إلا أنه لا شيء يمنع من التفكير في أن نغياً للتناقض يخلق أي قلق في لمصلحة هو ملامن وموحد النمط . ونفهم ، ولا ريب ، أن الفن والفلسفة لها تمام جزء مرتبط .

ملحق

رسم بياني لأونات أشكال الفن الثلاثة

1- الفن الرمزي

أ) - الرمزية غير الواعية : فن الديانات الطبيعية وديانات السما

1 - الجوهر المضيء : زوراستر Zoroastre .

مرحلة ما قبل الفن : مرحلة الدين الطبيعي الأول ونور الشمس
بموجبها هو الالهي .

2 - الرمزية الخيالية : الدين الهندوسي .

البرهمني هو الآخر غير المتخيل ، المطلق الذي تذوب فيه
الداتية . فن الغريب أو فن المغالاة ، عبادة قوى الانجاب :
أعمدة قضيبية ، وتمائيل ذات أذرع متعددة ، الخ . . .

3 - الرمزية بحد ذاتها :

مصر : فن الحرفي هو فن دين يعترف بخلود الانفس الفردية .

الاهرامات هي غلاف جسد الفرعون .

4 - رمزية كلية :

أ - تمائيل ضخمة : تمائيل الممنون Les Memnon التي ترن في
ضوء الشمس المشرقة .

ب - اوزيريس Osiris وايزيس Isis : رمز أرض مصر والنيل
والشمس والعنصر البشري .

ج - أبو الهول ، الملغز ، رمز الرمزية : الانساني الجاهد للخروج
من الوحشية يؤكد ذاته في حالته هذه .

ب) - رمزية السامي

المطلق يرتفع فوق الوجود المباشر .

1 - السامي الحلولي

- أ - الشعر الهندوسي : البهاغافاد جيتا Le Bhagavad-Gita
والمهابهاراتا Le Mahabharata .
ب - الشعر الاسلامي : حافظ Hafiz (1320 - 1389)⁽¹⁾ .
ج - الصوفية المسيحية .

2 - فن السامي

يقدم الروحي نفسه عن أنه منفصل عن المحسوس : الشعر
العبري (الزامير) .

ج - الفن التائي .

المقصود هو رمزية واعية ، حيث العلاقة بين الشكل وبين
المضمون محددة ، ذاتياً ، من قبل الفنان .

1 - أساطير الانغساخ : ايزوب Esope (650 - 560 قبل

الميلاد) أوفيد Ovide (43 قبل الميلاد تقريباً) .

2 - لغز واستعارة ومجاز وتماثل .

3 - الشعر التعليمي والشعر الوصفي : هيزيود Hésiode

ولوكريس Lucrèce .

II - الفن الكلاسيكي

سيادة الجمال حيث يتحقق ، بشكل مناسب ، المثل الأعلى
للفن : فن الدين الجمالي (Kunstreligion) . نتبنى هنا مسطح
ظاهراتية الروح ، لأن الفن يحس فيه بالعالم الاخلاقي .

(1) محمد شمس الدين حافظ ، أحد أشهر الشعراء الفرس .

1 - الانجاز المجرد للفن

أي الانجاز الموضع خارج النشاط الذي يولده والذي نحاول الروح انعاشه .
أ - صورة الالهة :

- التمثال ، صورة فريدة للالهة .
- المعبد ، مقر الالهة ومحيطها وهو ، بالنسبة الى التمثال ، كالشمولي وكالجوهر بالنسبة الى الفريد .

ب - النشيد :

النشيد هو حضور الروحية الداخلية التي تؤمن ، في الحماس ، وحدة الفريد والشمولي .

ج - العبادة :

آونة ثلاثة تشكل تركيب الآونتين السابقتين : الاحتفال الذي ينسب كعمل حقيقي يظمر المسافة بين الانساني والالهي .

2 - العمل الفني الحي

الجوهر الالهي ، بواسطة العبادة ، يسكن في الشعب . من جوهر منير ومجرد يصبح فردية تعي ذاتها .

أ - أسرار ديميتير Déméter وديونيزوس Dionysos الغامضة هي مناسبة لدوبان صوفي للفردية وللالهي في المتعة .

ب - الألعاب هي ، على العكس ، إعادة الشكل الفردي عبر إقامة قداس لجسم الجمنازي الجميل .

3 - الانجاز الروحي للفن

يوحد الآونتين السابقتين ، تجريد الصورة الخارجية للالهة والطابع الملموس للانجاز الحي .

أ - الملحمة

يبقى الضدان غريبين عن العمل : المصير ضرورة خارجية ومجردة تفرض نفسها على الأبطال وحتى على الآلهة ، والذات الفريدة تمحي أمام القصة التي تسردها .
ب - المأساة .

المأساة تجمع العنصرين الباقيين مبعثرين في الملحمة ، المادي والعمل .

ويجسد البطل إحدى القدرتين الجوهريتين للعالم الاخلاقي : القانون الالهي والقانون البشري ، العائلة والدولة . ويحدد العمل بالتعارض بين معرفة مبدأ وجهل آخر . والتزاع المأساوي هو بشكل بحيث يكون البطلان فيه على خطأ أو على صواب كلاهما على حد سواء . ويؤمن المشتري⁽¹⁾ ، كصورة للمادة ، وحدة المبدأين ، التوفيق بين الضدين مروراً بالنسيان ، نسيان الموت أو غفران الجريمة : Les Euménides (Eschyle), Edipe Roi, Antigone (Sophocle) .

ج - الملهاة

إنها إنتصار الذاتية التي تؤكد تفرقها بقدرتها على أن تذيب في الضحك المتناقضات الجوهرية .

ج - ذوبان الفن الكلاسيكي .

يبدو الواقعي غير معقول ، وتُحلى الملهاة اليونانية المكان للأهجية الرومانية .

(1) المشتري : Jupiter .

III - الفن الروماني

« إن الدين ، كوعي عام للحقيقة ، يكون القرينة الجوهرية على الفن الروماني » . وهذا الدين يحدد محتوى فنياً ويفتح الطريق لخبرة جمالية جديدة :

- أ - لم يعد للالهية صورة نموذج مثالي ، وإنما يتأثر بسمات فرد خاص له تاريخ في العالم .
- ب - يكون الهية روحاً صرفاً ، فالطبيعة مجردة من التآليه ، والديوي محرر إذن ويغدو حقلاً ممكناً لبحث فني .

أ) - المحتوى الديني للفن الروماني

- 1 - تاريخ الحياة والهوى وبعث المسيح .
- 2 - الحب ، العودة الهائلة الى الذات انطلاقاً مما هو غير الذات ، هو الاحساس القابل لأن يجعل الروح المطلقة محسوسة .
- 3 - الله حي في مجموعة المسيحيين الأول ، وتاريخهم ، كتاريخ الاعتراف بالحقيقة ، هو أيضاً محتوى ممكن للفن .

- الاشكال الفنية

1 - الكاتدرائية

- يمكن القول إنها الشكل المجرد لهذا المحتوى
- 2 - يحوز الفن هذه المواضيع الدينية .
- أ - يمثل الرسم البيزنطي نماذج صلبة وباردة للمسيح المصلوب المتألم .
- ب - الرسم الايطالي : من الصورة الالهية الى الصورة البشرية .
- جيوتو (1266 - 1337) : يوجه الرسم نحو الحاضر والواقعي ويدخل فيه العنصر الديني .

- مازاكسيو Masoccio (1401 - 1428) وفرا انجليكو Fra
Angelico (1400 - 1455) عملا من جهة على دقة
القبولية وعلى الواضح القاتم ، ومن جهة أخرى على
الفوارق الدقيقة لسمات الصورة البشرية .
- القرن الخامس عشر في إيطاليا Le Quattrocento يدمج في
الدين عناصر دنيوية .

- ليونار Léonard (1452 - 1519) ورفايل Raphaël
(1483 - 1520) يحققان التوافق بين الداخلية العميقة
والواقع الحي . ونصل هنا الى نوع الكلاسيكية الجديدة .

ج - الموسيقى الدينية التي تجرد محتواها في نصوص شعرية .
د - الشعر المسيحي للقرون الوسطى : La Divine Comédie :
de Dante (1265- 1321)

ب - الفروسية

يشكل هذا المظهر الثاني المحتوى الدنيوي بحد ذاته ، وهو محدد
بأحاسيس ثلاثة :

1 - المجد ، شعور مرتبط بقيمة لا متناهية معطاة للذاتية التي تسعى
الى الاعتراف بها من قبل نظير .

2 - الحب ، إحساس ينقل الفرد بموجبه الى الاحساس بالذات
بالعزوف عن خاصيته . نزاعات ثلاثة تحدد المواضيع
الممكنة : حب / مجد ، حب / إلحاحات أخلاقية اجتماعية ،
حب / طبع مبتذل للحياة (الروائي) .

3 - الاستقامة ، إحساس ذاتي مؤسس على الاختيار الحر للموضوع
ويتميز بارتباط بالاعلى (رئيس ، عاهل ، الخ . . .) :

Cycle du roi Arthur et de la table ronde, Le Cid, Geste de Charlemagne, Le Roman de la Rose, mais aussi le Roman de Renard ou le décaméron de Boccace (1313-1375).

ج - الاستقلال الشكلي للخصائص الفردية

هذا المظهر الثالث هو مظهر الالتزام بالنشاط الفني على أرضية الحياة الواقعية ، بما في ذلك ما فيها من دنيوي .

1 - إستقلالية الطبع الفردي

المأساة العصرية التي تأخذ الطابع كموضوع . شكسبير (1564 - 1616) .

طبائع تبقى منسجمة مع ذاتها حتى في الرعب : مكبث Macbeth ، عطيل Othello ، ريتشارد الثالث .

وطبائع تكشف عن غناها الداخلي بتأثير ظروف مناسبة : جوليت Juliette (روميو وجوليت) ، ميراندا Miranda (العاصفة La Tempête) .

وطبائع بإمكانها ، بكل حرية ، أن تتبارى مع الظروف الخارجية : هملت Hamlet .

2 - المغامرة

إنها لقاء بين الجانب الذاتي والجانب الصدفوي للظروف الخارجية :

أ - La Divine Comédie .

ب - تأكيد الاهداف الوهمية ينتج الهزلي : دون كيشوت دو سيرفانثيس Don Quichotte de Cervantès (1547 - 1616) .

- ج - إنها توصل الى الروائي الذي يتم في انتصار الرفاهية المنزلية .
- 3 - ذوبان الفن الرومنسي
- أ - تقليد ذاتي للطبيعة الموضوعية . الرسم الهولندي في القرن السابع عشر .
- ب - الفكاهة .
- 4 - الفن العصري .
- يتميز إذن بنوع من المجانية والبراعة الشخصية . Lieder de . Goethe

مراجع فهرسية

- النص 1 : Esthétique. L'Art romantique, chap. III, § IIIa .
النص 2 : Phénoménologie de l'esprit chap. VII Ac. .
النص 3 : Phénoménologie de l'esprit, chap. VII Ba .
النص 4 : Esthétique. L'architecture, Chap. III .
النص 5 : Esthétique. Introduction. Aperçu du plan général de l'ouvrage .
- النصوص 1 و 4 و 5 مترجمة من قبل ج . ب ماتييو J.-P. Mathieu .
- النصان 2 و 3 مترجمان من قبل ج . ب . لوفيفر J.-P. Lefebvre .

قراءات مكملة

إن ترجمة Leçons sur l'Esthétique التي أمّنها
س. جانكيليفيتش S.Jankélévitch ظهرت لدى Aubier في أربعة
أجزاء في عام 1945 ، ثم في تسعة أجزاء بحجم الجيب لدى
الناشر عينه . إننا نستشهد بها في طبيعتها الممكن الحصول عليها
حالياً في التجارة ، والتي ظهرت لدى Flammarion في مجموعة
«Champs» في أربعة أجزاء في عام 1979 .

وقراءة Esthétique يمكن أن تمتد الى قراءة Leçons sur la phi-
losophie de l'histoire المنشورة في Vrin في ترجمة لـ ج . جيبيلان
J.Gibelin .

وقراءة La Phénoménologie de l'esprit ، وهي مهمة
أصعب ، تسمح بأن ندرك بشكل أفضل مسألة وضع الفن في
صميم المسألة الميتافيزيقية . إن المقاطع التي تخصصها لها L'Encyclo-
pédie des sciences philosophiques هي جد مكثفة وبجودة ولا
يمكن استخراجها من مجمل المؤلف .

والشروحات المتعلقة بالجمالية قليلة . وبالإضافة الى كتاب ب .
تيسيلر B.Teyssèdre ، و L'Esthétique de Hegel (PUF) ،
نشير الى مقال لـ ف . شولي Ph.Choulet في العدد 16 (أيلول
1983) في Cahiers Philosophiques ، الذي يبحث في مبدأ
الخبرة الجمالية لدى هيغل والمعارضة التي تولدها مع كانط في هذا
الصدد . إن الفصل IV من القسم الثاني من كتاب د . جاننيكو

Hegel et le destin de la Grèce : D.Janicaud يحلل بدقة كبيرة
فرضية الدين الجمالي (Kunstreligion) ، والفن كدين . ويكرّس
N.Grimaldi في كتابه : L'art ou la feinte passion :
(PUF) ، فصلاً للجمالية الهيغلية بمعالجتها من الزاوية التناقضية
للرسم الهولندي ، مقترحاً قراءة أكثر مساورائية من قراءتنا . كما
يكرّس أ. آرڤوا A.Arvois مقالاً عن «Hegel, l'architecture et
la réduction à l'édifice» ، في العدد الخاص لـ Cahiers du CCI
حول الفن المعماري والفلسفة الذي ظهر في عام 1987 .

وأخيراً ، إن مؤلف ت. آدورنو Th.Adorno حول Théorie
esthétique ، المترجم من قبل Klincksiek ، يقوم بتحليل يصعب
الاقتراب منه إلا أنه ، في الغالب ، يربط تفكيراً نقدياً بمكان المسألة
الهيغلية .

نصوص

النص 1 - جمالية

الفن الهولندي

لكننا إذا أردنا أن نضيف على نظرتنا ما يمكن أن يجعله يثير إعجاباً أكبر في هذا المجال ، يجب أن ننظر الى الرسم من نوع رسم الهولنديين المتأخرين . لقد سبق لي أن تناولت في القسم الأول ، عندما تفحصت المثل الأعلى كمثال أعلى (Esth., I, p. 227) ، وما يتبع) ما هو فيه ، حسب الروح الشمولية ، الاساس المادي الذي صدر عنه - إنه الإرضاء الذي يعطيه حضور الحياة ، حتى ما فيها من صغير جداً وغير اعتيادي ، ينبع لديهم من كونهم كانوا مجبرين على أن يغزوا ، بصراع عالٍ ويعرق جبينهم ، ما تهبه الطبيعة فوراً لشعوب أخرى ، ومن أنهم عظموا ، مع مداهم المنحسر ، باعطاء قيمة لأقل الأشياء عن طريق دراستها . والهولنديون ، من الناحية الأخرى ، شعب صيادي سمك وبحارة وبورجوازيين وفلاحين ، ومن هنا هم بالولادة ، في الأشياء الكبيرة كما في الأشياء الصغيرة ، مهتمون بقيمة النافع والضروري ويعرفون كيف يحوزونها في الدأب الأكثر مثابرة . كان الهولنديون ، في ما يتعلق بدينهم ، بروتستانتين - وهذا يشكل جانباً مهماً وليس هناك غير البروتستانتية تعرف كيف تعشش بكاملها في نثر الحياة ، وجعله بكامله في خدمتها ، بالاستقلال عن الإسنادات الدينية ، وتركه ينمو في حرية غير محدودة . ولم يكن لأي شعب آخر ، في ظروف أخرى ، أن يفكر في أن يصنع أشياء كالتي يبينها لنا الرسم الهولندي المحتوى الرئيسي لانجازات فنية . إلا أن الهولنديين ، رغم هذه الفوائد جميعاً ، لم

يعيشوا أبداً وجود يؤس وعوز وقمع للروح . بل على العكس لقد أصلحوا كنيستهم بأنفسهم ، وانتصروا على الطغيان الديني والقوة الزمنية الاسبانية بكل عجزفتها ، وتوصلوا ، بنشاطهم ووعيتهم للعمل وشجاعتهم وروحهم الاقتصادية ، وفي إحساس الحرية كانوا قد اكتسبوا بأنفسهم ، الى رفاهية ويسر واستقامة وشجاعة ، وسرور بالحياة وحتى الى فيض من الغبطة في وجودهم اليومي . وفي ذلك ما يبرر اختيار المواضيع في أعمالهم الفنية .

ومواضيع كهذه ليس في وسعها إرضاء حساسية أعمق في السعي وراء محتوى تكون حقيقته في ذاته . ولكن حتى وإن كانت النفس والفكر لا يجدان فيها منفعة لها ، فإن النظر إليها عن قرب أكثر يوفق بينهما ، إذ إن فن الرسم ، فن الرسام ، هو ان يجعلنا نغبط ويفتتنا . وفي الواقع ، إذا أردنا معرفة ما هو الرسم ، علينا أن ننظر الى هذه اللوحات لكي نقول عن هذا الرسام أو ذاك : انه يعرف كيف يرسم . ولهذا السبب لا يسعى اطلاقاً ، في انتاجه ، الى إعطائنا ، عبر الانجاز الفني مثلاً ، تمثيلاً للموضوع الذي يبينه لنا . نحن لم ننتظر الانجاز الفني لكي ندرك بشكل كامل ما هو العنب والزهور والايال والاشجار والشواطىء الرملية ، والبحر والشمس والسماء والادوات المنزلية للحياة اليومية في بهائها الكلي ، والحيل والمحاريب والفلاحين والمدخن وقلاع الاسنان والمشاهد المنزلية الأكثر تعددية : ففي الطبيعة ما يكفي . إن ما يجب أن نفتتنا ليس المحتوى وواقعه ، وإنما الظهور الذي ، بالنسبة الى الموضوع ، هو غير مبال فيه . فالظهور ، تقريباً ، في ما يتعلق بالجميل ، وبهذه الصفة ، محدد لذاته ، والفن هو السيطرة ، في التمثيل ، على أسرار الظهور جميعاً للظواهر الخارجية التي تتعمق في ذاته . والفن ،

بشكل خاص ، يركز على إدراك السيات الموقفة بحساسية ، تجاه العالم كما هو في حياته الخاصة ، مع البقاء في الوقت ذاته على وفاق مع القوانين الشمولية للظهور ، هذه السيات المتغيرة تماماً لوجوده ، وتحديد العابر بأمانته وفي حقيقته . فالشجرة والفلاح هما من قبل شيء ما محدد ودائم بالنسبة الى الذات . ولكن إدراك لمعان معدن وأثر النور في عنقود عنب ، والوميض العابر للقمر والشمس والبسمة والتعبير المخفي بسرعة لتأثرات الفن وللمحركات وللأوضاع ، والتعبير الهزلية ، وبالاختصار ادراك ما هو خاطف وعابر بأكثر ما يمكن وجعله مستديماً هما مهمة الفن في هذه المرحلة . وإذا كان المادي هو ما يصوره الفن الكلاسيكي بشكل جوهري في مثله الاعلى ، فإن ما تم الاستيلاء عليه وما يعرض للنظر هنا هو الطبيعة المتغيرة في تعبيراتها العابرة ، جريان الماء ، مسقط مياه ، أمواج البحر المزبلة ، طبيعة ميتة في البريق الطارئ للزجاج ، صحنون الخ . . . ، الصورة الخارجية للواقع الروحي في الأوضاع الخاصة ، امرأة تدخل الخيط في ثقب الابرة في الضوء ، توقف أشقياء في حركة طارئة ، حركة في ما هو موقت تختفي في الحال ، ضحكة فلاح وتقطيب وجهه ، وفان اوستاد Van Ostade وتينيه Téniers وستين Steen قد اعتبروا أسبأداً في هذا المجال . إنه انتصار الفن على العابر ، انتصار يتجرد فيه المادي ، تقريباً ، من سلطته على الطارئ والعابر .

وكما أن ظهور المواضيع هنا كمواضيع هو الذي يعطي المحتوى بحد ذاته ، فإن الفن أيضاً يذهب أبعد من ذلك بجعل الظهور العابر مستديماً إذ ان تجريد المواضيع ووسائل التمثيل يصبح أيضاً غاية في ذاتها بشكل ترتفع معه المهارة الشخصية واستخدام الوسائل الفنية

الى « مصاف » حاجة موضوعية للاعمال الفنية . وقد سبق للفلمندين القدامى ان درسوا في العمق المظهر المادي للالوان . كان فان ايك Van Eyck وميملنغ Memling وسكوريل Schoorel يعرفون كيف يقلدون بريق الذهب والفضة الى درجة الانخداع بينهما ، وكذلك الامر بالنسبة الى لمعان الاحجار الكريمة والحرائر والمخامل والفرو . والحال ان هذه السيطرة في الانتاج للحاجات الأكثر إثارة عن طريق سحر الالوان وأسرار الفتنة ، هذه السيطرة هي التي تعطي نفسها صلاحة مستقلة . كما أن الروح تنتج ذاتها ثانية في التفكير وفي فهم العالم في تمثيلات وفي أفكار ، وكذلك فإن ما يهم أولاً هو الآن ، بالاستقلال من الموضوع ذاته ، إعادة خلق الحارجانية ، في طريقة ذاتية ، في العنصر المحسوس للالوان والانارة . إن ذلك ، تقريباً ، موسيقى موضوعية ، ووضع للصوت عن طريق الالوان . وفي الواقع إذا كان الصوت الفردي في الموسيقى ليس شيئاً بذاته ولا ينتج معقولاً إلا في علاقته بغيره ، بتعارضه معه أو بتوافقه ، بقولبة أو بدويان ، فإن الأمر هو كذلك هنا بالنسبة الى اللون . وإذا لاحظنا عن قرب بريق اللون الذي يلمع كالذهب ويضيء كجداثل مستتيرة ، فإننا لا نرى نادراً إلا خطوطاً ونقاطاً ومسطحات ملونة مبيضة ومصفرة . فاللون الفردي بحالته هذه ليس له اللمعان الذي يصدر عنه ، فليست التركيبية هي التي تعطي هذه العيون نوراً . لنأخذ مثلاً الاطلس Satin لـ تيربورش Ter Borch ، إن كل لطخة لون في ذاتها هي رمادية غير لامعة ، والى حد ما مبيضة أو مزرقة أو مصفرة ، وإنما ، بالنظر اليها من مسافة ما ، تعطي ، بوضعها بالنسبة الى غيرها ، هذا الانعكاس الجميل الرقيق الذي هو انعكاس الاطلس الواقعي . وكذلك الامر بالنسبة الى المخمل ولعبة النور وسحر غيمة ،

ويشكل عام كل ما نراه أمامنا . وليس إنعكاس النفس هو الذي يريد أن يبدو في الأشياء ، كما هي في الغالب حالة المشاهد الطبيعية مثلاً ، ولكن المهارة الشخصية تماماً هي التي تظهر في هذا النمط الموضوعي كمهارة الوسائل عينها في حياتها وفعاليتها في إنتاج موضوعية من قبلها .

ولكن الفائدة ، من ذلك ، بالنسبة إلى الأشياء المقدمة ، تتحول نحو الذاتية الصرف للفنان نفسه الذي يفكر في إظهار ذاته والذي ، بالتالي ، لا يصر على تصوير إنجاز هو غاية من أجل ذاته ومرتكز على نفسه ، وإنما انتاج شيء ما لا يعطي الموضوع فيه ما ينظر إليه سوى نفسه . وفي النطاق الذي لا تتعلق هذه الذاتية مطلقاً بالوسائل الخارجية للتمثيل وإنما بالمحتوى نفسه ، يصبح الفن بهذا فن المزاج والفكاهة .

النص 2 - من الاهرام إلى أبي الهول

تظهر الروح إذن هنا كالفنان سيد الانجاز . وعملته ، النشاط الذي ينتج به نفسه كموضوع إلا أنه لم يدرك بعد الفكر عن ذاته ، هي عمل مميز شبيه بعمل النحلات التي تبني خلاياها .

والشكل الأول ، بكونه الشكل المباشر ، هو الشكل المجرد للادراك ، والانجاز غير ممتلئ بعد بالروح في ذاتها . ويلوآت الاهرامات والمسلات ، التي هي صلات عادية لخطوط مستقيمة مع مساحات مسطحة ونسب متساوية في الاجزاء حيث لاقياسية ما هو مستدير قد فنيث ، هي عمل سيد الانجاز هذا للشكل القاسي ، والشكل ، بسبب جلالة الصرف ومن أجل هذا الجلاء ، ليس مدلوله في ذاته وليس الذات الروحية : فالانجازات لا تعمل سوى

لمقي الروح ، أو تلتقاها في ذاتها كروح غريبة في إجازة تتخلل عن تفسيرها مع الواقع الفعلي وتدخل ، بكونها هي نفسها ميتة ، هذه البلورات المحرومة من الحياة ، أو ترجع ، خارجياً ، الى ذاتها كما لو أنها ترجع الى ما هو نفسه خارجي وغير موجود هناك كروح ، أو كأنها ترجع الى النور الذي يشرق ويعكس مدلوله عليها .

والفصل ، الذي فيه تقوم الروح بالعمل ، فصل الكائن في ذاته الذي يصبح المادة التي تتعاطى معها أو الكائن من أجل ذاته الذي هو جانب الاحساس بالذات في العمل ، يصبح موضوعياً بالنسبة اليه في إنجازها . ومجهوده اللاحق كله يجب أن يميل الى رفع هذا الفصل بين النفس والجسد ، وإلى إلباس النفس وإعطائها صورة مغترفاً منها ، وإنما بإعطاء نفس للجسد وانعاشه . بهذه المقاربة بينهما يحتفظ الجانبان كل تجاه الآخر بتحديدية الروح الممثلة والغلاف المحيط بها . فالوحدة مع الذات تحتوي هذا التعارض بين الخصوصية وبين الشمولية . وفي النطاق الذي يقترب فيه الانجاز ، في جوانبه المختلفة ، من نفسه ، ينتج بذلك ، وفي الوقت عينه ، هذا الشيء الآخر الذي يقترب من الاحساس بالذات في العمل ، ويتوصل هذا الاحساس الى معرفة الذات كما هي في ذاتها ومن أجل ذاتها ، إلا أنه ، مع ذلك ، لا يشكل بعد هنا إلا الجانب المجرد من نشاط الروح التي لا تعرف حتى الآن محتواها في ذاتها وإنما في إنجاز الروح الذي هو شيء ما . وسيد الانجاز نفسه ، الروح بكاملها ، لم يظهر بعد ولكنه جوهر مختبئ لا يزال داخلياً ، وهذا الجوهر حاضر ككل ، مجزأ فقط في الاحساس بالذات الناشط من جهة ، والشيء المنتج من قبله من جهة أخرى .

إن سيد الانجاز إذن يتعاطى ، وفي شكل أكثر انتعاشاً ، مع

المبيت ، مع هذه القشرة المغلفة ، مع هذا الواقع الخارجي المرتفع عند ذلك الى الشكل المجرد للادراك . ويستخدم لهذه الغاية الحياة النباتية التي لم تعد مقدسة كما كانت بالنسبة الى الحلولية العاجزة من قبل ، وإنما اتخذها هو كمجهر هو بالنسبة الى ذاته شبه شيء قابل للاستعمال ومتخفّض الى مرتبه واجهة وتزيين . إلا أن هذه الحياة النباتية ليست مستخدمة بدون تغيير : فصانع الشكل الشاعر بذاته يدمّر ، على العكس ، وفي الوقت عينه ، قابلية الفناء التي يحملها الوجود المباشر لهذه الحياة في ذاته ، ويقرب أشكالها العضوية من أشكال أكثر قساوة وأكثر شمولية من الفكر . فالشكل العضوي الذي ، إذا ترك حراً ، يتكاثر تنافسياً في الخصوصية ، والذي فضلاً عن ذلك ، هو من جانبه خاضع لنير شكل الفكر ، يرفع ، من ناحية أخرى ، هذه الصور المستقيمة والمسطحة الى استدارة أغنى للنفس : وهذا المزيج يصبح جذر الفن المعماري الحر .

والحال إن هذا المبيت ، هذا الجانب من العنصر الشمولي أو من الطبيعة غير العضوية للروح ، يتضمن كذلك في ذاته صورة للخصوصية تقرب من الواقع الفعلي للروح ، المنفصلة في السابق عن الوجود ، وهو خارجي أو داخلي بالنسبة اليها ، وبذلك يجعل الانجاز أكثر تماثلاً بالاحساس بالذات الفاعل . ويرجع الصانع أولاً الى شكل الكائن من أجل ذاته بشكل عام ، الى الشكل الحيواني . ويكونه لم يعد شاعراً بذاته فوراً في العالم الحيواني فإنه يثبت ذلك بتكوين نفسه تجاهه كقوة منتجة عارفاً ذاته فيه كما في إنجازها . وبذلك تصبح هذه الصورة ، في الوقت عينه ، صورة ملفية وطلسماً للدلول آخر ، طلسماً لفكر . ولذلك لم تعد مستخدمة وحدها وتكاملياً من قبل الصانع ، وإنما ممزوجة بصورة الفكرة ،

بالصورة البشرية . إنما لا يزال ينقص الانجاز الصورة والوجود حيث توجد الذات كوجود ذات . لا تزال تنقصها المعرفة والتعبير في ذاتها عن أنها تتضمن بذاتها مدلولاً داخلياً ، تنقصها اللغة ، هذا العنصر حيث المعنى يحد ذاته حاضراً فيه ، هذا المعنى الذي يملأ وينجز . من أجل ذلك فإن الإنجاز ، الذي تخلص من الحيوانية ولم يعد في ذاته إلا صورة الاحساس بالذات ، هو الصورة المحرومة من الصوت التي هي بحاجة الى شعاع الشمس المشرقة ليكون لها الصوت الذي ينتجه النور والذي ، مع ذلك ، ليس سوى ضجة لا لغة ، ولا يبدى سوى ذات خارجية لا الذات الداخلية .

وتقابل هذه الذات الخارجية الصورة الأخرى التي تغضب وتعلن أن هناك ما هو داخلي فيها . والطبيعة ، التي تدخل جوهرها ، تخفض تعدديتها الحية وتنفرد وتتيه في حركتها الخاصة بها ، وهذا الداخل ، في زمنه الأول ، ما زال الظلمة العادية ، الجامد ، الحجر الاسود وبدون شكل .

ويحتوي هذان التمثيلان على الداخلية والوجود ، على الكائن هنا : على آونتي الروح ، وكلتاهما تحتويان ، في الوقت عينه ، هاتين الآونتين في علاقة متضادة ، تحتويان على الذات أيضاً داخلية وخارجية . يجب جمعهما ، فنفس التمثال التي تلقت الشكل البشري لم تأت بعد من الداخل ، ليست بعد لغة ، الوجود الذي هو داخلي في ذاته ، وداخل الوجود المتعدد الاشكال هو أيضاً غير الطنّان الذي لا يتميز بذاته والذي ما زال منفصلاً عن داخله الذي ينتمي اليه كل الفوارق . من أجل ذلك يجمع سيد الانجاز الشيثين في مزيج من الصورة الطبيعية ومن صورة الاحساس بالذات ، وهذان الجوهران المتناقضان والمفترقان بالنسبة الى ذاتيهما حيث

الوعي هو في صراع مع اللاوعي ، والداخلية العادية مع الخارجية المتعددة الأشكال ، إذ يقرنان عتمة الفكر بوضوح التعبير ، ينبجسان فجأة في لغة حكمة عميقة وغير مفهومة تماماً .

ويتوقف إذن في هذا الانجاز العمل الغريزي الذي كان ينتج ، في مواجهة الاحساس بالذات ، الانجاز اللاوعي ، إذ تجاهه نشاط سيد الانجاز ، الذي يشكل الاحساس بالذات ، داخلية واعية لذاتها تماماً وتعبر عن نفسها . والحرقي الماهر يرتفع فيها بالعمل حتى انشطار ضميره حيث تلتقي الروح بالروح . وفي هذه الوحدة مع ذات الروح الواعية لذاتها في ما هو بالنسبة الى نفسه صورة ضميره وموضوعه ، يتطهر المزيج إذن حيث كان ممزجاً بالنمط اللاوعي للصورة الطبيعية المباشرة . وهذه الغيلان ، في صورتها ومقولها وعملها ، تلدوب وتنحل في شكل خارجي روحي : في خارجي يلج ذاته ، وداخلي يظهر نفسه ، إنطلاقاً من ذاته ، في الفكر الذي هو وجود يضع نفسه في ذاته ويتلقى الصورة التي تناسبه ، والتي هي وجود جلي . فالروح هي فتان .

النص 3 - من المعبد الى العبادة

أول إنجاز فني ، بكونه إنجاز الفن المباشر ، هو الإنجاز الفني المجرد والفردى . وعليه ، من جانبه ، أن يتحرك من الكيفية المباشرة والموضوعية حتى الاحساس بالذات ، وهذه الكيفية نفسها ، من ناحية أخرى ، يهدف ، من أجل نفسه ، في العبادة ، الى رفع التمييز الذي يعطيه لنفسه في أول الأمر ضد روحه ، والى أن ينتج ، هكذا ، فناً متعشاً بذاته .

1 - التمثال في المعبد

أول طريقة تلجأ إليها الروح الفنية لابعاد صورتها وضميرها الناشط ، بقدر ما تستطيع ، هي الطريقة المباشرة ، الطريقة التي بها تكون الأولى ، أي الصورة ، هناك وموجودة بكل بساطة كشيء ما . وتنقسم في ذاتها الى فارق الخصوصية الذي لديه صورة عن الذات ، والى الشمولية التي يمثلها الجوهر غير العضوي بالنسبة الى الصورة ، بكونها محيطاً وميتاً لهذا الجوهر الذي ، برفعه كل شيء الى مجرد مفهوم ، يكتسب صورته الخاصة ، الصورة التي تخرج ثانية للروح . إنها ليست لا البلور الادراكي الذي يؤاوي ما هو ميت أو مضاع بنور النفس الخارجية ولا المزيج ، الناتج أساساً عن النبتة ، لاشكال الطبيعة والفكر الذي ما يزال نشاطه هنا تقليداً . ولكن المفهوم يفك كل ما يزال يربط الاشكال ، في الجذر والفنادة ramure والاوراق ، ويجعل منه ، عن طريق تنظيفه ، أشكالا يرتفع فيها ما هو مستقيم ومسطح في البلور الى نسب لا قياسية بحيث أن إنعاش العضوي يُستقبل في شكل الادراك المجرد ، وفي الوقت عينه الذي فيه يحتفظ بجوهره وبلا قياسية الادراك .

إلا أن الآلهة المتأصلة هي الحجر الاسود المتخلص من القشرة الحيوانية التي يخترقها نور الضمير ويجتازها . والصورة البشرية تجرد نفسها من الصورة الحيوانية التي كانت ممتزجة بها . وليس الحيوان ، بالنسبة الى الآلهة ، سوى تخفّف محتمل ، فهو يضع نفسه الى جانب صورته الحقيقية ولا يساوي شيئاً بالنسبة الى ذاته ، وإنما ينخفض الى مرتبة مدلول شيء آخر ، مدلول مجرد إشارة . وبذلك بالضبط تتجرد صورة الآلهة ، في ذاتها أيضاً ، من حالة الحاجة التي تميز الظروف الطبيعية للوجود الحيواني وتجعلنا نستشف الاوضاع

الداخلية للحياة العضوية المجمعة على مسطحها وغير المنتمية إلا الى هذا المسطح . ولكن جوهر الآلهة هو وحدة الوجود الشمولي للطبيعة وللروح الشاعرة بذاتها التي تظهر في واقعها في وجه هذا الوجود . ويكونها أولاً وفي الوقت عينه صورة فردية ، فإن وجودها هو أحد عناصر الطبيعة ، كما أن واقعها ، أي فعاليتها الشاعرة بذاتها ، هو روح الشعب الخاصة . إلا أن هذا الوجود في هذه الوحدة هو العنصر المنعكس في الروح ، الطبيعة المضاءة عبر وضوح الفكر الموحد والمتحد بالحياة الشاعرة بذاتها . ولذلك فإن صورة الآلهة تجسد عنصرها الطبيعي كشيء ملغى ، كذكرى قائمة في ذاتها . إن الجوهر الخاف والصلب والصراع الملتبس للحياة الحرة للعناصر والفوضى اللاأخلاقية لسيادة الجبابة ، كل ذلك تم الانتصار عليه وطرده ، كحاشية للواقع الذي أصبح واضحاً بالنسبة الى ذاته ، الى الحدود الكارثية للعالم الموجود في الروح والذي هدأ فيها . هذه الآلهة القديمة ، والنور مرتبط فيها بالظلمات امتازت فيها ، في أول الأمر ، السماء والأرض والمحيط والشمس ، والتيفون Typhon الأعمى لئار الأرض النخ . . . قد استبدلت بها صور لم تعد تبدو عليها إلا كصدى ، إلا كذكرى قائمة لهذه الجبابة ، ولم تعد أبداً كيانات طبيعية وإنما أرواحاً معنوية واضحة لشعوب شاعرة بذاتها .

هذه الصورة العادية قد دمرت إذن في الفردية الهادئة ، التحرك المقلق للتفرد اللامتناهي واسترجعته ، بقدر ما هي هذه الفردية عنصر طبيعي لا يتصرف بضرورة الا كجوهر شمولي ، في حين أنها في وجودها وفي حركتها تتصرف بطريقة احتمالية لكونها الشعب الذي له وجود بمعانٍ ونشاطات متعددة ، ومبعثرة في الكتل الخاصة للنشاط والنقاط الفردية للاحساس بالذات . ولذلك تواجهها آونة

القلق وعدم الراحة ، تواجه جوهر الاحساس بالذات الذي ، باعتباره مكان الولادة ، لم يحتفظ ببقية لذاته ، إلا أن يكون النشاط الصرف . إن ما ينتمي الى الماهية اعطاه الفنان بكامله لانجازه ، في حين أنه ، كفرادية محددة ، لم يعط نفسه واقعاً فعلياً في إنجازه . فلم يكن بإمكانه منحه الاتمام إلا بالتخلص من خصوصيته وبالاتصال عن الجسد والصعود حتى التجريد في العمل الصرف . وفي هذا الانتاج الأول والمباشر لم يكن انفصال الانجاز ونشاطه الشاعر بذاته قد تمكن من أن يكون موحداً من جديد بعد ، بحيث أن الانجاز ليس ، بالنسبة الى ذاته ، ما هو ، فعلياً ، مزود بنفس ، إلا أنه ليس كلاً إلا بالشراكة مع صيرورته . وما هو مشترك في الانجاز الفني ، أي أن يكون قد تولد في الضمير وصنع بأيدي بشرية ، هو آونة المفهوم الموجود كمفهوم يأتي لمجابهته . وحتى عندما يكون هذا الأخير ، فناً أو مشاهداً ، غير مهتم كفاية لاعلان الانجاز الفني المنعش بشكل قطعي في ذاته ، ولنسيان ذاته كمن يصنع أو يتطلع ، يجب ، في مواجهة هذا الوضع ، المحافظة بحزم على مفهوم الروح التي ليس في وسعها تجاوز آونة الاحساس بالذات . إلا أن هذه الآونة تواجه الانجاز لأن في هذا الانشطار الأول الذي هو انشطارها يعطي المفهوم ، مواجهةً ، الجانبين تحديدهما المجردين ، تحديد العمل وتحديد الكائن - الشيء ، ولأن عودتهما الى الوحدة التي جاء منها لم تحصل بعد .

إن الفنان يكتشف إذن في إنجازه أنه لم يتج جوهرًا مائلاً له . وتعود له حقاً من هذا الجوهر سريرة في كون الجمهور المعجب يحل هذا الانجاز كالروح التي هي جوهره . ولكن هذا النموذج من الروحنة ، بعدم حالته الاحساس بذاته اليه إلا كإعجاب

وحسب ، هو ، على العكس ، الاعتراف بالفنان بأنه ليس في عداد أمثاله . وفي حال أن هذه السريرة هي سرور له فقط ، فإنه لا يجد فيه ألم الصنع والايلاذ ، لا يجد فيه مجهود عمله . وجميع هؤلاء الناس بإمكانهم أن يصدروا حكماً على الانجاز ، أو منحه توضيحات ، مهما كانت طريقتهم في إحساسهم به . وعندما يتخلون موضعاً هم فيه من فوق ، مع كل معرفتهم ، يعرف هو كم يفوق ما أنتجه تحليلهم ومقولهم . وعندما يكونون في مستوى أدنى من الإنجاز ، ويتعرفون فيه على جوهرهم الخاص المسيطر عليهم ، يعرف انه هو سيد الانجاز .

2 - التشيد ووسيط الوحي

من أجل ذلك يلتمس الانجاز الفني ومن أجل نفسه عنصر وجود آخر ، وتكتسب الالهة اجراء ارتقاء مختلف عن الاجراء الذي تسقط فيه من عمق ليلتها الخالقة الى ضدها في الخارجانية في تحديد الشيء بدون الاحساس بالذات . وهذا العنصر المتفوق هو اللغة : وجود هو وجود إحساس بالذات بشكل فوري . كما أن الاحساس بالذات الفردي فيه هو الذي هنا ، وهو الموجود ، وهو فيه بشكل فوري كمدوى شمولية . والتخصيص المنجز للكائن من أجل ذاته هو ، في الوقت عينه ، السيولة والوحدة المنقولة شمولياً من تعددية الذات . واللغة هي النفس الموجودة كنفس . فالآلهة إذن ، التي تشكل لغتها عنصراً من صورتها ، هي إنجاز فني تسكن فيه نفس لها فوراً في وجودها وفي كونها être هذا النشاط الصرف الذي كان يواجهها ، هي الآلهة عندما كانت موجودة كشيء . أو أن الاحساس بالذات أيضاً يبقى فوراً لدى ذاته في التصميم عينه لمسار جعل جوهره موضوعياً . وبكونه لدى ذاته وفي جوهره ، فإن

الاحساس بالذات هو فكر بحث ، انه الـ Andacht ، الفكر المتحمس الذي لداخليته ، في الوقت عينه ، وجود ، كائن هنا ، في النشيد الذي يحتفظ في ذاته بخصوصية الاحساس بالذات ، وهذه الخصوصية ، في الوقت نفسه ، هي مدركة هنا كشمولية . إن الحساس ، عندما يشتعل لدى الجميع ، هو نهر الروح التي ، في تعددية الاحساس بالذات ، تكون شاعرة بذاتها كنشاط مماثل للجميع وكمجرد كائن وحيد . والروح ، بكونها هذا الاحساس بالذات العام لدى الجميع ، لها ، في وحدة وحيدة ، داخليتها البحث كما هو الكون من أجل الغير وكون الافراد الفريديين من أجل ذاته .

وهذه اللغة تتميز عن لغة أخرى للآلهة ليست لغة الاحساس العام بالذات . فاللغة الأولى للآلهة هي وسيط الوحي ، وسيط وحي اله الدين الفني ، كوسيط وحي اله الاديان السابقة . ومفهوم الآله يفرض ، بالفعل ، أن يكون مع ذلك جوهر الطبيعة بصفته روحاً ، وبالتالي ليس له وجود طبيعي وحسب ، وإنما أيضاً وجود روحي . وعندما تكون هذه الآونة غير موجودة بعد إلا في مفهومها ولم تتحقق في الدين بعد ، تكون اللغة ، بالنسبة الى الاحساس بالذات الديني ، لغة إحساس بالذات غريب . والاحساس بالذات الغريب عن مجموعته ليس بعد هنا ، غير موجود بعد كما يفرضه مفهومه . فالذات هي مجرد الكائن لذاته ، وانطلاقاً من ذلك ، هي شمولية بكل بساطة . إلا أن الإحساس بالذات المنفصل عن إحساس المجموعة بالذات ليس بعد سوى ضمير فردي . ومحتوى هذه اللغة الخاصة والفردية ناتج عن التحديدية الشمولية التي تتموضع فيها الروح المطلقة ، بشكل عام ، في صميم دينها .

والروح الشمولية للشروق والفجر التي لم تجعل بعد كونها هذا être خاصاً ، أي وجودها الخاص ، تعلن إذن عن أحكام فردية وشمولية بالنسبة الى الجوهر ، ومحتواه المادي ، في حقيقته البسيطة ، هو سام ، إلا أنه يبدو ، في الوقت عينه ، بسبب هذه الشمولية وهذه العمومية ، عابراً بالنسبة الى الاحساس بالذات المستمر في النمو .

إن الذات ، التي ازداد غموضها وتشكلها وارتفعت الى مستوى الكائن من أجل ذاته ، هي سيدة الكلام المهيج الصرف للمادة ، سيدة موضوعية الجوهر المنير الذي يشرق ويعرف أن بساطة الحقيقة هذه هي بساطة الذات التي ليس لها شكل الكائن هنا être الحادث بفعل لغة غريبة . إنه يعرف ذلك ، على العكس ، على أنها كالكانون الاكيد وغير المكتوب للالهة التي تعيش أبدياً ولا يعرف أحد في أي وقت ظهرت . كما أن الحقيقة الشمولية ، التي كان قد كشفها النور وأظهرها ، تدخل هنا في الداخلية أو الخارجية ، وبذلك تتخلص من شكل الظهور الحادث ، بشكل معكوس لما هو الحال في الدين الفني ، على اعتبار أن صورة الاله تبنت الضمير ، وانطلاقاً من ذلك فإن الفردية بشكل عام ، اللغة الخاصة بالاله الذي هو روح الشعوب الاخلاقية الاجتماعية ، هي وسيط الوحي الذي يعرف القضايا والظروف الخاصة لهذا الشعب ، ويجعل ما هو مفيد معروفاً في مكانها . إلا أن الروح التي تعرف ، تطالب لنفسها بالحقائق الشمولية لأنها معروفة كالذي في الذات ، ولغتها لم تعد بالنسبة اليها لغة غريبة وإنما نعتها الخاصة بها . وعلى غرار هذا الحكيم في العصور القديمة الذي كان يبحث في تفكيره الخاص به عما كان خيراً أو جيئلاً ، في حين كان يترك للشيطان عناية معرفة المحتوى السيء الحادث contuigent للمعرفة ، والقول إذا كان من

المستحسن التردد الى هنا أو ذاك ، أو إذا كان من الخير لأحد معارفه أن يقوم بسفر ما ، وفي أشياء أخرى تافهة مشابهة ، يسعى الضمير الشمولي الى البحث عن معرفة الحادث لدى الطيور أو في الأشجار ، وكذلك في اختصار الأرض الذي ينتزع بخاره من الاحساس بالذات محيطه المحترس : فالحادث في الواقع هو الطائش والغريب ، وهكذا يدع الضمير الأخلاقي الاجتماعي نفسه محمداً هكذا كما في رمية نرد طائشة وغريبة . وعندما يحدد الفرد الخاص ذاته بإدراكه ويختار بتفكير ما هو مفيد له ، يكون لهذا التحديد الذاتي ، كأساس ، تحديدية طبعه الخاص . وهي يحدد ذاتها الحادث . وهذه المعرفة ، لدى الإدراك ما هو مفيد للفرد الخاص ، هي بالتالي معرفة مشابهة تماماً لمعرفة هؤلاء الوسطاء الروحيين أو معرفة السحب بالقرعة . وقريب من ذلك ، أن من يسأل الوسيط الروحي أو الخط يعبر بعمله عن الذمنية الاخلاقية الاجتماعية (Sittlich) للامبالاة تجاه ما هو حادث ، في حين أن هذه المعرفة تعالج ما هو حادث في ذاته غلب أنه الفائدة الجوهرية لفكره ولعرفته . إن المسعى المتفوق ، بالنسبة الى هذه المساعي ، هو بالتأكيد المسعى الذي يجعل من تفكير الوسيط الروحي النشاط الحادث ، ولكنه يعرف أيضاً أن هذا النشاط المتعلق ذاته هو ، عن طريق الجانب الذي يتعلق فيه بالخاص وبفائدته ، شيء حادث .

إن الوجود الحقيقي الشاعر بذاته ، والذي تتلقاه الروح في لغة ليست لغة الاحساس الخارجي بالذات ، أي الحادث إذن وغير الشمولي ، هو الانجاز الفني الذي رأيناه سابقاً . إنه يتعارض مع خاصية شيء ما هي خاصية التمثال (Bildsäul) ، كما أن هذه الأخيرة هي الوجود ، الكائن هذا في استراحة ، والوجود الأول هو

وجود متلاشٍ ، تُحرم فيه الموضوعية ، المطلق سراحها مجدداً ، من ذاتها الخاصة الفورية ، وفي الثاني ، على العكس ، تبقى محتبسة أكثر من اللازم في الأنا ، وتنفلد قليلاً جداً الى الشكل الخارجي ، وبما أن الزمن موجود هنا ، وبوجوده لا تعود فوراً موجودة هنا ، فإنها لا تعود موجودة على الإطلاق .

3 - العبادة السطحية

إن ما يكون حركة الجانبيين ، هذه الحركة التي تكون فيها الصورة متحركة في العنصر البحث للشعور بالاحساس بالذات من جهة ، ومن جهة ثانية تكون الصورة الالهية في استراحة في عنصر الاستقرار وتتخلّيان معاً عن تحديدتهما المختلفين ، وتنفلد الى الوجود الوحدة التي هي مفهوم جوهره ، هو العبادة . ففي العبادة تعطي الذات نفسها الوعي بأن الجوهر الالهي ينزل من التسامي (Jenseitigkeit) الى عنده ، وهذا التسامي الذي هو ، في السابق ، الجوهر غير الفاعل والموضوعي فقط ، يتلقى من هذا بالذات الواقع الفعلي بحد ذاته للإحساس بالذات .

ومفهوم هذه العبادة بذاته سبق أن كان محتوى وحاضراً في نهر الغناء الترتيلي . وهذا الحماس هو الارضاء الصرف والفوري للذات من أجلها وفيها ، اي النفس المطهرة التي هي ، في هذه الطهارة ، فوراً جوهر وحسب ولا تشكل سوى واحد مع الجوهر . ويسبب تجريدتها هي ليست الضمير الذي يميز موضوعه عن ذاته ، وهي ليست إذن سوى دليل وجود الوجود ، المكان المحضر لتستقر فيه صورتها . ولذلك فإن العبادة المجردة ترفع الذات حتى المستوى الذي تصبح فيه هذا العنصر الالهي البحث . والنفس تقوم بهذا التطهير (Laüterung) بوعي . ومع ذلك فهي ليست بعد الذات

التي نزلت الى أعماقها وتعرف ذاتها أنها الشر ، إلا أنها شيء ما موجود ، نفس تنسل خارجيتها وتنظفها ، إنها الرداء من الثياب البيضاء ، وداخليتها تطوف في الطريق الوهمي للأعمال ، للآلام والمكافآت ، طريق الثقافة المتخلية عن الخصوصية ، بكل بساطة ، والتي تتوصل بها الى فقرات السعادة وتجمعها (Seligkeit) .

وهذه العبادة ليست في زمنها الأول سوى تنفيذ سري ، أي ممثل فقط وغير فعال . يجب أن تغدو عملاً فعلياً (Handlung) ، فالعمل غير الفعال هو تناقض في العبارات . والضمير بحد ذاته يرتفع بذلك الى إحساس صرف بالذات . وللجوهر فيه مدلول موضوع حر يعود ، بالعبادة الفعلية ، الى ذاته - وبقدر ما يكون هناك مدلول للجوهر الحر ، الذي يسكن بعيداً عن الواقع الفعلي ، في الضمير الصرف ، فإن هذا الجوهر ، عن طريق هذه الوساطة ، يهبط من شموليته حتى الخصوصية ويخلد هكذا الواقع الفعلي .

أما الطريقة التي يدخل بها الجانبان العمل فإنها تتحدد بشكل يقدم الجوهر نفسه ، بالنسبة الى الجانب الشاعر بذاته ، وفي النطاق الذي يكون فيه ضميراً فعلياً ، كطبيعة فعلية ، فهي تعود له كحياة وملكية وتعادل الوجود ، الكائن الذي هنا وغير الموجود في ذاته من جهة ، ومن أخرى إنها فعاليته الخاصة وخصوصيته الفورية الخاصة التي يتفحصها الضمير ويلغيها باعتبارها ليست جوهرراً أو ليست كياناً على حد سواء . ولكن هذه الطبيعة الخارجية ، في الوقت ذاته وبالنسبة الى الاحساس الصرف بالجوهر ، لها المدلول المعاكس بأن تكون الجوهر الموجود في الذات والتي تضمخى الذات تجاهها بلاجوهريتها ، كما أن الجانب اللاجوهري للطبيعة ، على العكس ، تضمخى بذاتها لنفسها . وما يجعل من العمل حركة

روحية هو أنه هذا الواقع ذو الجانبين الذي يقضي ، من جهة أولى ، بهدم تجريد الجوهر الذي يحدد الحواس به الموضوع ، ويجعل الجوهر هو الفعلي ، ومن جهة أخرى يرفع الفعالية ويرتقي بها الى الشمولية ، هذه الفعالية التي بها يحدد من يعمل موضوعه وذاته .

ولذلك تبدأ العبادة بحد ذاتها بمجرد التخلي عن مال كان في الحياة ينسأه المالك أو يلقي به أدراج الرياح دون أن ينتج عن ذلك ، ظاهرياً ، أي منفعة لذاته . إنه يتخلى بعمله هذا أمام جوهر ضميره الصرف عن الحياة وعن حق الملكية والانتفاع اللذين كانا له تجاه هذا المال ، وكذلك عن الذاتية والعودة الى العمل الفاعل (Tun) في ذاته ، ويفكر على العكس ، بالآخرى ، في العمل في ما هو شعولي ، أي في الجوهر ، عوضاً عما هو في ذاته . وبشكل معكوس يكون الجوهر⁽¹⁾ الموجود هو الذي يقف في القضية . فالحيوان الذي يُضحي به هو إشارة الى الهة . وثمار الارض التي نستهلكها هي الواقع الحي لسيريس Cérès وباخوس Bacchus بذاتيها . وتفنى في الحيوان قدرات القانون الأعلى الذي يجري دمه في العروق والذي له حياة فعلية ، في حين يُفنى في هذه الثمار قدرات القانون الاسفل الذي يملك في الدم القدرة الخفية للحيلة . والتضحية بالجوهر الالهي ، وفي النطاق الذي تكون فيه عملية فاعلة (Tun) ، تتعلق بجانب الأحساس بالذات . ولكي يكون هذا النشاط الفعلي ممكناً يجب أن يكون الجوهر قد تمت التضحية به

(1) Das Seiend Wesen . لا يغرب عن البال أن عبارة Wesen ، في الألمانية ، لا تعمل فقط في الثنائي الفلسفي المترجم الى الفرنسية بكلمة جوهر essence وكلمة كون être ، وإنما تعني أيضاً ، وبخاصة في النعوت ، ما نسميه في الفرنسية كوناً un être وخلقاً Créature وكياناً ma entité .

قبلاً في ذاته . وقد حصل ذلك بكونه قد أعطى نفسه وجوداً فكان حيواناً فردياً وثمره أرض . وهذا التخلي الذي سبق للجوهر أن أنجزه في ذاته يقدم الذات في الوجود ومن أجل ضميره ، ويستبدل بهذه الفعالية الفورية للجوهر الفعالية الأعلى ، المعرفة ، معرفة الذات . والوحدة التي ولدت ، في الواقع ، والتي هي نتيجة لإبطال الخصوصية وفصل الجانبين عن بعضهما ، ليست المصير السلبي البحث ، وإنما لها مدلول إيجابي . إن ما تم التضحية به من أجل الوحدة قد جرى التخلي عنه كلياً للجوهر الدينامي المجرى نحو كان فيه انعكاس التملك والكائن من أجل ذاته في الشمولي معيناً بوضوح من الذات كذات . ولكن ذلك ، في الوقت عينه ، ليس سوى قسم طفيف ، وما عمل التضحية الآخر إلا تدمير المتعذر استعماله ، وبالأحرى تكيف ما تم التضحية به من أجل الوجهة التي يقضم شكلها الاحتفالي ، أي الوليمة ، عمل مدلولها السلبي . والمضحي ، في النموذج الأول للتضحية ، يحتفظ بالقسم الأكبر ويحفظ من ذلك ما هو قابل للاستعمال لمتعته . وهذه المتعة هي القدرة السلبية التي تلغي الجوهر والخصوصية كذلك ، وفي الوقت عينه ، هي الفعالية الايجابية التي يتحول فيها الوجود الغيري للجوهر الى وجود يحس بذاته حيث للذات ضمير لوحده مع الجوهر .

وإذا كانت هذه العبادة ، مع ذلك ، هي تماماً عمل فعلي ، إلا أن مدلولها يبقى بالأحرى في حماسها فقط . وما يتعلق بهذا الحماس لا ينتج بطريقة موضوعية ، كما أن النتيجة تخفي لنفسها وجودها في المتعة . ولذلك تستمر العبادة ، أول الأمر ، في ستر هذا النقص باعطاء حماسها قوة موضوع ودوامه ، بكونها العمل الجماعي أو

الفردى الممكن القيام به من كل واحد ويشجع ، لتمجيده ، مقرر
الالهة وتزيينه . ومن هنا بالذات تلغى موضوعية التمثال من جهة ،
إذ إن من يعمل ، بهذا النذر لهداياها وأعمالها ، يحجب الهة لصالحه
ويتأمل في ذاته على أنها تعود له . ومن جهة ثانية كذلك ليس هذا
النشاط عملاً خاصاً للفنان ، ولكن هذه الخصوصية قد ذابت في
الشمولية . إلا أنه ليست عزة الهة فقط هي التي حدثت ، وتبريك
انحنائها لا ينتشر ، وهمياً ، في التمثيل على العامل وحسب :
فالعامل يأخذ منه أيضاً مدلوله المعكوس بالنسبة الى الأول ، مدلول
التخلي والعزة الغريبة . ومقرات الهة وردعاتها ليست لاستعمال
الانسان ، والكنوز المحفوظة فيها هي ، في حالة الطوارئ ،
كنوزها . والمجد الذي يتمتع الانسان في تزيينه الغني هو مجد
الشعب الغني بالفنون والكريم . ويزين هذا الشعب ، يوم العيد ،
مقراته الخاصة وثيابه وكل ما ينظمه من آلة جبلة المظهر على حد
سواء . وهكذا فإنه لا يتلقى ، من قبيل الأمل والواقع الفعلي
المنتظر ، قدومه في ما بعد مقابل قرابينه ، ما يماثلها من قبل الهة
الشاكرة وأدلة ميلها التي ربط فيها نفسه بها عن طريق العمل ، وإنما
له فوراً في شهادة الاجاد وهبة القرابين متعة غناه وبهائه الخاصين
به .

النص 4 - الكنيسة القوطية

إن بيت (الله) المقفل كلياً هو هنا ، وهو في الاساس كشكل
رئيسي .

أ- في الواقع ، وكما أن الروح المسيحية تنسحب الى داخليتها ،
فإن الكنيسة تصبح المكان المحدود بذاته من كل جانب ، بالنسبة

الى مجموعة الطائفة المسيحية وليس في الداخل وحسب . إنه خشوع النفس في ذاتها التي تحبس ذاتها في المدى . إلا أن تقوى القلب المسيحي ، في الوقت عينه ، ليست فيه أقل ارتفاعاً فوق المتناهي ، بحيث أن هذا الارتفاع يحدد من الآن فصاعداً خاصية بيت الله . ويريح الفن المعماري فيه الارتفاع الى اللامتناهي الذي يجعل منه مدلولها ، المستقل عن مجرد التطابق مع غاية ، مدلولاً يجد نفسه مدفوعاً الى التعبير عنه في أشكال حيّزة معمارية . ولهذا السبب فإن الانطباع الذي على الفن أن يولده من الآن فصاعداً هو ، بخلاف انطباع افتتاح المعابد اليونانية ومرحها ، انطباع هذا السلام للروح التي ، بانفصالها عن الطبيعة الخارجية وعن حب العلم وحسب ، تنطوي على ذاتها ، من جهة ، ومن جهة ثانية ، انطباع سمو يتجه الى مجاورة ما هو محدد بالادراك والجزء الأعلى البارز من بناء (في الواقع) . ولذلك إذا كانت صروح الفن المعماري الكلاسيكي لها ، في مجملها ، بالاحرى اتجاه الى التمدد ، فإن الطابع الروماني للكنائس المسيحية يركز على انبجاسها من الأرض وارتفاعها نحو العلاء .

ب - والحال انه ، مع هذا النسيان للطبيعة الخارجية وللمحدودية في زهو نشاطاتها وفوائدها ، هذا النسيان الذي نتيجته الاقفال ، تختفي أيضاً وبالضرورة الأروقة المفتوحة وصفوف الاعمدة ، الخ . . . التي لها علاقة بالعالم والتي تتلقى ، عوضاً عن ذلك ، وبطريقة متغيرة تماماً ، مكانها داخل المصرح . وبالطريقة عينها يحتجز نور الشمس ، أو على الأقل لا يتاح له أن يلمع إلا مرشحاً عبر زجاج النوافذ الضرورية لعزلة تامة للداخل . وما يحتاجه الانسان هنا لا تعطيه الطبيعة الخارجية ، إنه عالم صنع من قبله ولأجله وحده ، في سبيل تقواه والعناية بداخليته .

ولكن ما يمكننا ملاحظته على أنه النموذج الأكثر شيوعاً الذي يتسم به بيت الله ، بشكل عام ، وفي أجزائه الخاصة به ، هو اندفاعه الحر المنتهي في تحريمات مؤلفة إما من أقواس وإما من خطوط مستقيمة . والفن المعماري الكلاسيكي ، الذي تعطي فيه الأعمدة والركائز الحاملة للعارضات الشكل الاساسي ، يجعل من التعامد ، وبالتالي الحامل ، الشيء الرئيسي ، إذ أن البنية الفوقية المرتكزة على زاوية قائمة تدل بطريقة محددة على انها محمولة . حتى وان كانت العارضات نفسها هي التي تحمل الغماء بدورها ، فإن مساحة هذه العارضات منحنية في زاوية منفرجة ، الواحدة بالنسبة الى الاخرى . ولا يسعنا هنا الكلام عن نهاية في رأس وعن اندفاع بحد ذاتيهما ، وإنما عن المحمول والحامل . وبالطريقة ذاتها يرتكز قوس ، في قلب جزام من عمود الى آخر ، في خط يستمر بانتظام ملتوياً يهبط الى محور واحد ووحيد على بنياته التحتية الحاملة . إلا أن المحمول ، في الفن المعماري الروماني ، ليس محمولاً بصفته هذه ، والتعامد إذن يعطي الشكل الاساسي . وفي المقابل ، يلغي ذاته / ويحافظ على ذاته في ضده في كون الاسوار تندفع من أجل نفسها في الداخل والخارج وتجتمع في رأس بدون الفارق الحاسم والجلي للعبء وللدعم . إن هذا الاندفاع الحر دائماً ، تقريباً ، وهذا الاتجاه للاقترب من القمة هما اللذان يصنفان التحديد الجوهري الذي يؤلف تارة مثلثات بزوايا حادة لقاعدة عريضة الى حد ما ، وتارة أخرى أقواساً مكسرة هي الخاصية الأكثر بحثاً للاندھاش في الفن المعماري القوطي .

النص 5 - مدخل الى الجمالية

يجب التذكير فوراً ، ليكون ما يلي مفهوماً ، بأن الفكرة بكونها الجميل في الفن ليست ، بصفتها هذه ، كالمطلق الذي على المنطق الماورائي فهمه بكونه مطلقاً ، وإنما الفكرة في النطاق الذي تصل فيه الى صورة للواقع وتعطي مع هذا الواقع وحدة ملائمة بشكل فوري ، إذ إن الفكرة كفكرة هي بالتأكيد الحقيقي نفسه في ذاته ومن أجل ذاته ، إلا أنه الحقيقي غير الموجود بعد إلا حسب شموليته غير الموضعة بعد . ولكن الفكرة بكونها الجميل الفني هي الفكرة المزودة بالتحديد الأكثر دقة بأن تكون واقعاً فردياً بشكل جوهرى ، وشكلاً خارجياً للواقع مع التحديد بإظهار الفكرة بذاتها بشكل جوهرى على حد سواء . وبالتالي يتم التعبير هنا عن الحاجة بأن تكون الفكرة وشكلها الخارجى كواقع ملموس قد أصبحا مناسبين لبعضهما تماماً . والفكرة المفهومة على هذا الشكل ، بأنها واقع متصور بتطابق مع مفهومها ، هي المثل الأعلى . والحال ان موجب ملائمة كهذه يمكن ألا يكون في أول الأمر مفهوماً ، شكلياً تماماً ، إلا بالمعنى الذي تتمكن فيه الفكرة من أن تكون هذه الفكرة أو تلك شريطة أن تمثل الصورة الواقعية ، أي صورة كانت ، هذه الفكرة المحددة بدقة . ولكن حقيقة المثل الأعلى المطلوبة تكون عندها مختلطة بالصحة المجردة التي تقضي بأن يكون مدلول ما معبراً عنه بطريقة مناسبة وان يتاح ، بالتالي ، معناها أن يوجد ثانية في الصورة فوراً . ويجب ألا نأخذ المثل الأعلى بهذا المعنى ، إذ إن محتوى ما بإمكانه ، حسب معيار جوهره ، أن يتوصل الى تمثيل ما بطريقة مناسبة تماماً دون أن يكون له الحق بادعاء الجمال الفني للمثل الأعلى . وأكثر من ذلك ، إن تمثيلاً كهذا ، إذا قورن بالجمال

المثالي ، يظهر حتى غير كامل . ومن خلال هذه العلاقة علينا أن ندون سلفاً ما سوف يتم إثباته في ما بعد ، بأن الشائبة في الانجاز الفني يجب ألا ينظر إليها دائماً كعدم مهارة شخصية ، على سبيل المثال ، بل ان الشائبة في الشكل تنأت عن الشائبة في المحتوى . وهكذا بقي الصينيون والهنود والمصريون ، على سبيل المثال ، في تصوراتهم الفنية ، بلا شكل محدود وفي تحديدية سيئة للشكل وبدون حقيقة ، وكانوا غير جديرين بالسيطرة على الجمال الحقيقي ، لأن تمثيلاتهم الميتولوجية والمحتوى وفكرة أعمالهم الفنية كانت ما تزال في ذاتها غير محددة أو في تحديدية سيئة ، ولم تكن المحتوى المطلق في ذاته . فكلما كانت الأعمال الفنية ممتازة بهذا المعنى ، كلما كان محتواها وفكرتها لها حقيقة داخلية عميقة . وبالنظر الى ذلك يجب أن لا نفكر وحسب في المهارة الفائقة أو المهارة الأقل اللتين بهما تكون الصور الطبيعية ، كما تم تقديمها في الواقع الخارجي ، مفهومة ومقلدة . إذ إن الابتعاد ، في مراحل معينة من الضمير الفني والتمثيل ، عن الأشكال الطبيعية أو تشويهها ليس نقصاً في التمرين أو عدم مهارة تقنية غير مقصودين ، وإنما هو تحويل قصدي إنطلاقاً من المحتوى الموجود في الضمير والذي هو تطلب له . وهناك أيضاً ، من هذا الجانب ، فن غير كامل بإمكانه ، من وجهة النظر التقنية أو غيرها ، في كرتة المحددة ، أن يكون منجزاً بشكل تام ، إلا أنه يظهر مشوباً بعيب تجاه مفهوم الفن نفسه وتجاه المثل الأعلى . ففي الفن الاسمي وحده تتطابق الفكرة والتمثيل حقيقة ، بمعنى أن صورة الفكرة في ذاتها هي الفكرة الحقيقية بذاتها ومن أجل ذاتها ، لأن محتوى الفكرة الذي تعبر عنه هو نفسه المحتوى في حقيقته . مما يستدل معه ، كما سبق أن أثير ذلك ، أن الفكرة المحددة في ذاتها من قبلها هي كلية ملموسة وأنها بذلك هي في ذاتها مبدأ تخصيصيتها

وقياسها وتحديدية الاظهار . وموطن الخيال المسيحي مثلاً ليس في وسعه تمثيل الله إلا في صورة بشرية وفي التعبير الروحي لها ، لأن الله ذاته معروف هنا بشكل تسام في ذاته على أنه روح . فالتحديدية ، تقريباً ، هي الجسر باتجاه الاظهار . وهناك حيث هذه التحديدية ليست كلاً منبثقاً من الفكرة نفسها ، حيث لا تتمثل الفكرة على انها تحدد نفسها وتمنح ذاتها الخصوصية ، تبقى مجردة ولها ، لا في ذاتها وإنما خارج ذاتها التحديدية وإذن المبدأ من أجل غط الظهور الخاص المطابق وحده لها . ولهذا السبب ، فإن الفكرة التي ما زالت مجردة لها أيضاً الصورة على أنها ليست مطروحة من قبلها ، وإنما خارجية بالنسبة إليها . والفكرة الملموسة في ذاتها تحمل ، بالمقابل ، في نفسها مبدأ غط ظهورها ، وهي من هنا شكلها الخارجي الخاص بها . وكذلك فإن الفكرة الملموسة حقيقة هي وحدها التي تنتج الصورة الحقيقية ، وهذه المطابقة بين الاثنين هي المثل الأعلى .

ولكن بما أن الفكرة ، في هذا النمط ، هي وحدة ملموسة ، فإن هذه الوحدة لا يمكنها أن تدخل الضمير الفني إلا بمفارقة تتبعها وساطة جديدة لخاصيات الفكرة ، وعبر هذا النمو يتلقى الجمال الفني كلية مراحل وأشكال خاصة . يجب علينا إذن ، بعد تفحص الجميل في الفن في ذاته ومن أجل ذاته ، أن نرى كيف يذوب بمجمله في تحديداته الخاصة . وهذا يعطينا ، في قسم ثان ، نظرية الاشكال الفنية . وتجد هذه الاشكال مصدرها في الطريقة المختلفة لادراك الفكرة كمحتوى ، مما يفرض فارقاً للشكل الخارجي التي تظهر فيه . ولهذا السبب ليست الاشكال الفنية ، وأشكال الفن ، شيئاً (آخر) سوى العلاقات المختلفة للمحتوى والصورة ،

علاقات مصدرها الفكرة نفسها وتعطي بذلك المعيار الحقيقي لتصنيف هذه الكرة ، إذ يجب أن يكون التصنيف دائماً في المحتوى نفسه الذي يكون التصنيف فيه التصنيف والتخصيصية .

ثلاث علاقات للفكرة بشكلها الخارجي يجب أن تؤخذ هنا بالاعتبار .

1 - إن الفكرة بالفعل ، هي التي تكون في البداية ، بقدر ما نجعل منها ، في تحديداتها أيضاً وفي غياب وضوحها (بالنسبة الى ذاتها) أو في تحديدية سيئة مجردة من الحقيقة ، محتوى الصور الفنية . ويكونها غير محددة فليس لها بعد في ذاتها هذه الفردية التي يتطلبها المثل الأعلى . فتجربتها ووجدانية جانبها يدعان الصورة ، خارجياً ، ملطخة بنقص وبما هو طارئ . والشكل الفني الأول هو أيضاً أكثر من مجرد بحث عن التخييل بكونه إمكانية تمثيل حقيقي . فالفكرة لم تجد الشكل في ذاتها بعد ، وهي ليست بالتالي سوى الصراع والاتجاه نحوه . ويمكننا تسمية هذا الشكل ، عموماً ، الشكل الرمزي للفن . وللفكرة المجردة صورتها في هذا الشكل خارج صورة المادة المحسوسة الطبيعية التي يأخذها التصوير كنقطة انطلاق ويظهر معها مرتبطاً بها . ومواضيع الإدراك الحسي الجديدة هي ، من جهة ، في أول الأمر متروكة كما هي ، إلا أنه ، في الوقت عينه ، توضع فيها الفكرة المادية على أنها مدلول لها ، بحيث يكون لها منذ ذلك الوقت ، نزعة الى التعبير عنه ، ويجب تفسيرها كما لو أن الفكرة نفسها حاضرة فيها . يضاف الى ذلك ان مواضيع الواقع لها في ذاتها جانب يجعلها جذيرة بتقديم مدلول شمولي . وبما أنه ليس هناك بعد مطابقة كاملة ممكنة ، فإن إقامة هذه العلاقة لا يمكن

أن تختص إلا بتحديدية مجردة ، كما لو أننا ذكرنا الاسد مثلاً كي نعني بذلك القوة .

ومن ناحية أخرى ، وفي هذا التجريد للعلاقة ، فإن غرابية الفكرة أيضاً وغرابية الظاهرات الطبيعية هما اللتان تبرزان للوجود ، حتى وإن انتشرت الفكرة ، التي ليس لها واقع آخر تعبر عنه ، في هذه الصور كافة ، لتبحث عن نفسها فيها في قلقها وفي مقرها ، دون أن تجد نفسها ، مع ذلك ، بشكل مناسب ، فترفع الصور الطبيعية وظاهرات الحقيقة ذاتها الى غير المحدد والى المفرط . إنها تلهي بها ، وتختلط بها ، وتتخمر فيها ، وتتصرف بعنف معها ، وتشوهها ، وتقطعها ضد الطبيعة ، وتحاول ، باللهو واللاقياسية وروعة الاشكال ، رفع الظاهرة الى الفكرة ، إذ أن الفكرة هنا لا تزال الى حد ما غير محددة وغير قابلة للتصور ، إلا أن الحاجات الطبيعية ، في صورتها محددة تماماً .

وبالتالي فإن الفكرة والموضوعية بكونها لا تناسب احدهما الأخرى فإن علاقة الأولى بالثانية تغدو سلبية ، إذ إن الفكرة ، بكونها ما هو داخلي ، هي نفسها غير راضية عن خارجية كهذه ، ويكونها الماهية الداخلية الشمولية لهذه الخارجية ، فإنها تذهب الى أبعد من هذا الطفاح للصور الذي لا يتطابق معها : عن طريق ما هو سام . وبالطبع تؤخذ في هذا السمو الظاهرة الطبيعية والصورة والحدث البشريين وتترك كما هي ، إلا أنه يُعترف ، في الوقت عينه ، على مدلولها بأنه غير ملائم للمدلول الفكرة الذي يرتفع بعيداً فوق أي محتوى من هذا العالم .

هذه الجوانب هي التي ، بوجه عام ، تصنع طابع الحلولية الفنية

الأولى للشرق الذي ، هو أيضاً ، من جهة أولى ، يضع المدلول المطلق في المواضيع الأكثر حقارة ، ومن جهة أخرى يجبر الظاهرات ، عن طريق العنف ، على التعبير عن رؤيتها للعالم وتصبح بذلك خفيفة وبشعة وذات ذوق رديء ، أو تحول ، بكراهية ، الحرية اللامتناهية ، وإنما المجردة من الماهية تجاه أي ظاهرة في حرية منعدمة أو في طريق الاختفاء . ولذلك ليس في وسعنا تغذية الوهم ، بأن التعبير يملك المدلول بطريقة منجزة ، ورغم أي رغبة نزوع وأي توتر ، فإن عدم ملاءمة الفكرة والصورة يبقى من المتعذر تجاوزه . هذا هو ما يمكن أن يكون عليه الشكل الأول للفن ، الشكل الرمزي بإلتباسه وتخميره وطابعه الملقف والسامي .

2 - إن النقص المزدوج للشكل الرمزي ، في الشكل الثاني للفن الذي سنسميه كلاسيكياً ، قد اتضح . فالصورة الرمزية غير كاملة ، لأن الفكرة الكائنة فيها ، من جهة أولى ، لا تخترق الضمير إلا في تحديدية أو لامتحدة مجردة ، ومن جهة أخرى لأن التوافق بين المدلول والصورة ليس بإمكانه ، في هذا الواقع ، إلا أن يبقى أبداً مشوباً بعيب ومجرداً هو نفسه . والشكل الفني الكلاسيكي ، بكونه حلاً لهذا النقص المزدوج ، هو التوسط الحر والملائم للفكرة في الصورة العائدة بذاتها للفكرة نفسها حسب مفهومها ، صورة بموجبها تكون جذيرة أن تتوصل بالتالي إلى إنسجام حر ومنجز . وبذلك ليس هناك سوى صورة كلاسيكية تحقق بشكل ملموس ومرئي المثل الأعلى المنجز وتوسيه على أنه واقع .

على أن الملاءمة للمفهوم والواقع ، في الكلاسيكي ، لا يمكنها أن تكون مفهومة ببساطة كتوافق شكلي لمحتوى ولتصويره ، ولم يكن

بإمكانها أن تكون ذلك بالنسبة الى المثل الأعلى ، وإلا فإن كل رسم للطبيعة أو وجه أو مشهد طبيعي أو زهرة أو مشهد الخ . . ، يشكل غاية التمثيل ومحتواه ، يصبح كلاسيكياً بمجرد موافقة المحتوى للشكل . وبالعكس ، إن ما يشكل تفرد المحتوى في الكلاسيكي انه هو نفسه فكرة ملموسة ، وبهذه الصفة هو الحسية الروحية ، إذ إن الروحي وحده داخلي حقيقة . وبالإضافة الى ذلك ، وبالنسبة الى محتوى كهذا ، يجب ، في ظل الطبيعة ، التساؤل عما يدعو الى أن ينسب في الذات ومن أجل الذات الى الروحي من أجل ذاته . يجب أن يكون المفهوم الأصلي نفسه هو الذي استنبط الصورة للروحية الملموسة بحيث يكون المفهوم الذاتي وحده - وهو هنا روح الفن - قد وجدها من الآن فصاعداً وجعل منها الوجود المتصور الطبيعي المطابق للروحية الذاتية الحرة . وهذه الصورة ، التي تملكها الفكرة في ذاتها على (أنها) روحية - أي الروحية المحددة بشكل فردي - عندما يتوجب عليها أن تظهر نفسها في ظاهرة زمنية ، تكون الصورة البشرية . لقد تم تحقير التشخيص والتجسيم Anthropomorphisme بكونها تقهقراً للروحي . ولكن الفن ، بقدر ما يفترض أن ما فيه يجعل الروحي مرئياً في غمط محسوس ، لا يمكنه إلا أن يتجه نحو التجسيم طالما أن الروح لا تظهر تماماً للحواس إلا في جسدها . وفي إطار هذه العلاقة يكون التقمص تمثيلاً مجرداً ، وعلى علم النفس أن يأخذ بأحد أولى مبادئها بأن الحياة ، في غموها ، عليها ، بالضرورة ، أن تتجه نحو صورة الانسان بكونها - هي وحدها - الظاهرة المحسوسة التي تلائم الروح .

والحال إن الجسد البشري ، في الشكل الكلاسيكي للفن ، وفي

أشكاله لا يعود يساوي وجوداً محسوساً فقط ، وإنما وجوداً وصورة طبيعيين للروح وحدها . ولذلك يجب إخراجه من البؤس كله في ما يتعلق بما هو ليس إلا محسوساً ومن المحدودية الطارئة للظاهرة . وإذا كان الشكل ، على هذا النمط ، هو مطهر (كفاية) لكي يعبر في ذاته عن المحتوى المطابق له ، يجب ، وليس أقل من ذلك ، من ناحية أخرى ، إذا كان التوافق بين المدلول والمحتوى يجب أن يكون منجزاً ، أن تكون الروحية ، التي تشكل المحتوى ، هي أيضاً من نوع تكون فيه قادرة على التعبير عن نفسها بشكل تام في الصورة الطبيعية البشرية دون أن تتجاوز هذا التعبير في المحسوس والجسدي . وفي هذا الواقع فإن الروح هنا هي محددة ، في الوقت عينه ، على أنها شيء خاص ، بشري ، وليس كمطلق أو أبدي بالامتياز ، بمقدار ما هي غير قادرة على أن تتعرف الى ذاتها وأن تعبر عن ذاتها إلا كروحية .

هذه النقطة الأخيرة هي التي تصبح بدورها العيب الذي ينتهي الى إذابة شكل الفن الكلاسيكي وإلى فرض الانتقال الى مرحلة أكثر إرتفاعاً ، المرحلة الثالثة ، مرحلة الفن الرومنسي .

3 - إن شكل الفن الرومنسي يلغي الوحدة القائمة بين الفكرة وواقعها ويضع نفسه ، وإن كان ذلك في عالم اسمي ، في فارق الجانبيين وتعارضهما ، تعارض وفارق لم يتمكن الفن الكلاسيكي من تجاوزهما ، إذ إن شكل الفن الكلاسيكي وصل الى قمة ما يمكن للتعبير الفني توفيره للحواس ، ويبقى هناك عيب يعود للفن نفسه وفي حدود الكرة الفنية . وهذا التحديد هو ، في أن الفن ، بوجه عام ، يجعل من الشمولي الملموس متناً مطابقاً لمفهومه ، ومن الروح موضوعاً في شكل محسوس ملموس ، وأنه ، في الشكل

الكلاسيكي ، يحقق الفن التوحيد المنجز للوجود الروحي والوجود المحسوس كملاءمة للثنتين . إلا أن الروح ، في الواقع ، ليست في هذا الانصهار ممثلة حسب مفهومها الحقيقي . لأنها الذاتية اللامتناهية للفكرة التي ، بكونها داخلية مطلقة ، ليست قادرة على أن تنتمي من أجل ذاتها ، بشكل حر ، صورة إذا كانت هذه الفكرة ملزمة بالسرية في عالم الجسماني كما في وجود يكون مطابقاً لها . وإنطلاقاً من هذا المبدأ يلغى شكل الفن الرومنسي (Aufhebt) هذه الوحدة غير المنقسمة لـ (شكل الفن) الكلاسيكي ، لأنه اكتسب محتوى يذهب أبعد من شكل الفن الكلاسيكي ومن نمط التعبير عنه . وهذا المحتوى - لكي يذكر بتمثيلات معروفة - يطابق ما تعلته المسيحية عن الله ، كروح ، بخلاف الايمان اليوناني الذي يشكل المحتوى الجوهرى والأكثر تناسباً مع الفن الكلاسيكي . ففي هذا الأخير المحتوى الملموس هو في ذاته وحدة الماهيات البشرية والالهية ، وحدة ، لأنها بالضبط فورية فقط في ذاتها ، تصل أيضاً الى إظهار ملائم في نمط فوري ومحسوس . فالآلهة اليونانية هي لـ (معطاة الى) الإدراك غير المبالي و(الى) التمثيل المحسوس . ولذلك فإن صورتها هي الصورة الجسمانية للإنسان ، دائرة سلطته وجوهره ، دائرة خاصة ، على وجه فردي ، هي أيضاً ، تجاه الموضوع ، ماهية وسلطة لا يكون الداخل الذاتي مدخلاً في وحدة الـ (ذاته) ، دون أن يكون له من أجل ذلك هذه الوحدة كمعرفة موضوعية داخلية . والحال أن المرحلة العليا هي معرفة هذه الوحدة بكونها في ذاتها على غرار شكل الفن الكلاسيكي الذي يملك هذه المعرفة كمحتوى قابل تماماً للعرض في الجسماني . ولكن هذا الارتفاع للذات الى المعرفة الواحية لذاتها ينتج فارقاً هائلاً . إنه اللامتناهي الذي يفصل مثلاً الإنسان عن الحيوان . فالإنسان

حيوان ، ولكنه ، حتى في وظائفه الحيوانية ، لا يتوقف عند ما هو في الذات ، كالحیوان ، وإنما يعي ذلك ويتعرف اليه ويرفعه - كعملية الهضم - الى مصاف علم شاعر بذاته . ومن هنا يلغي الإنسان سد فوريته الكائنة فيه بحيث انه ، لعلمه ، بالضبط ، انه حيوان ، يتوقف عن أن يكون حيواناً ، وإن معرفته لذاته تقدم نفسها كروح . والحال انه ، إذا كان ذات المرحلة السابقة ، أي وحدة الماهيات البشرية والالهية ، قد ارتفعت ، بهذا النمط ، من وحدة فورية الى وحدة واعية ، فإن العنصر الحقيقي لا يعود ، بالنسبة الى واقع هذا المحتوى ، الوجود الفوري المحسوس للروحي ، أي الصورة البشرية الجسدية ، وإنما الداخلية الواعية لذاتها . ولذلك فإن المسيحية ، لأنها تمثل الله كروح ، لا كروح فردية خاصة ، وإنما كروح مطلقة في الروح وفي الحقيقة ، تخرج من حساسية التمثيل للعودة الى الداخلية الروحية وتجعل منها ، لا من الجسائي ، مادة البناء ووجود محتواها . كما أن وحدة الماهيات البشرية والالهية هي وحدة معروفة وقابلة للتحقيق بالمعرفة الروحية وفي الروح وحسب . وكذلك فإن المحتوى الجديد المحتل على هذا النحو ليس مرتبطاً بالتمثيل المحسوس بصفته مطابقاً له ، وإنما على العكس بكونه متحرراً من هذا الوجود الفوري الذي يجب أن يكون مطروحاً على وجه سلبي ومتجاوزاً ومتعقلاً في الوحدة الروحية . والفن الروماني في هذا النمط هو تتجاوز للفن من قبل ذاته ، وإنما في داخل مقره الخاص وفي شكل الفن نفسه .

ويمكننا التوقف قليلاً عند الواقع بانه ، في هذه المرحلة الثالثة ، نكون الروحية الملموسة الحرة التي عليها الظهور كروحية من أجل الداخل الروحي ، هي التي تشكل الموضوع . وطبقاً لهذا الموضوع

لا يستطيع الفن إذن ، من جهة أولى ، العمل من أجل الإدراك (Anschauung) المحسوس وإنما (فقط) من أجل الداخلية المرافقة لموضوعها كأنها ترافق نفسها من أجل الداخلية الذاتية ، أي الروح ، الاحساس الذي ، بكونه روحياً ، يتجه في ذاته الى الحرية ولا يسعى الى توفيقه ولا يحصل عليه إلا في الروح الداخلية . هذا العالم الداخلي يصنع محتوى الرومنسية ، ولذلك يجب أن يكون ممثلاً كهذا الداخل وفي ضوء هذه الداخلية . وتعيد الداخلية انتصارها على الخارج وتظهر هذا النصر للخارج وعلى الخارج ، نصراً بموجبه يتقهقر ما يبدو في طريقة محسوسة ويصبح بلا قيمة .

إلا أن هذا الشكل ، من جهة أخرى ، يحتاج ، ككل فن ، الى الخارجية أيضاً كي يعبر عن نفسه . والحال ان الخارجية المحسوسة للتصوير ، في حال ان الروحية المغادرة للخارج وللوحدة الفورية مع هذه الخارجية قد انسحبت داخل ذاتها ، هي مأخوذة ومقدمة من جراء ذلك ، كما في الفن الرمزي ، على انها غير جوهرية وعابرة . والامر كذلك بالنسبة الى الروح والى الارادة المنجزتين والذاتيتين حتى الخاصة والمشينة الطيبة ، وكيفي الفردية والطبع والعمل ، الخ . . . ، والحديثة والحادث الخ . . . وجانب الوجود الخارجي يعاد للطاريء المتروك لمغامرات موطن الخيال الذي يمكن لحرية اختياره أيضاً أن تعكس تماماً ما هو مهيأ على النحو الذي هو فيه ، بدلاً من المزج كما في رمية نرد أو التشوية حتى الرسم الساخر لصور العالم الخارجي . وهذا الخارج لم يعد له مفهومه ومبدلولة في الشيء نفسه وفي ذاته ، كما في الفن الكلاسيكي ، وإنما في النفس التي تجدد ظاهرتها ، لا في الخارجية وفي شكلها لواقعها ، وإنما في ذاتها القادرة على الاحتفاظ بهذا

التوافق مع ذاتها أو استعادته في أي صدفه ، أو أي طارئ يتمثلان لها ، وأي طارئ وأي تعاسة وأي ألم ، وحتى في الجريمة .

وهكذا - كما في الفن الرمزي - تنبثق ثانية لامبالاة الفكرة عن الصورة وكذلك انفصالها وعدم حيازتها بالنسبة الى بعضها ، وإنما مع هذه الفارق الجوهرى بأن الفكرة ، في الرومنسية ، التي كان عيها في الرمزي يستتبع نقصاً في الشكل الخارجى ، عليها الآن أن تظهر منجزة في ذاتها كروح وكنفوس ، وأن الفكرة ، بسبب هذا الانجاز المتفوق ، تنسحب من التوحيد الملائم مع الخارج ، بقدر ما تعجز عن السعي وراء واقعها وظاهرها الحقيقية وعن إنجازها إلا في ذاتها .

هذا ما يمكن أن يكون ، بوجه عام ، طابع أشكال الفن الرمزي والكلاسيكي والرومنسي على أنه طابع العلاقات الثلاث بين الفكرة وصورتها في مجال الفن ، هذه العلاقات التي تقضي بالبحث عن المثل الأعلى بكونه فكرة الجمال الحقيقية ، والوصول اليه ، وتجاوزه .

فهرست

الموضوع	الصفحة
مفردات	5
مقدمة . الجمالية : نجاح ملتيس	9
الجمالية موضوع البحث	13
فن الهولنديين	29
الفكرة - الجميل	55
هرم - معبد - كاتدرائية	67
تاريخ الفن	89
موت الفن ؟	97
ملاحق - رسم بياني للألوان المختلفة لأشكال الفن الثلاثة	111
قراءات مكملية	121
نصوص	123

هذا الكتاب

إذا كانت معارض الرسم تحت أرتداد واسع ، فإن هيفل كان ينظر إليه بإزدراء ، وبخاصة في الأوساط الفنية .

وهذا التقديم لكتابه «جمالية Esthetique» يرمي ، بتميز التحليل الملموسة كتجليل الرسم الهولندي في القرن الثامن ، إلى إظهار الخصب الكامل لهذه المقاربة الفلسفية . فقد كان هيفل يفهم الفن ساريجيا ، بعيداً عن المذهبية ، مُصدراً حكمته على الأعمال الفنية ، رافضاً سلفاً أي ميسار أكاديمي .

هل أن تاريخية الفن متضاربة مع حاجتها ومع تحاورها ؟ وبأي قدر يمكن للفنون والفن أن يكونا فنانين ولا تخصصات عن بعضها ؟
هذان السؤالان من أجلهما نقرأ هذه المراسلة هيفل .



To: www.al-mostafa.com